أدب ونقد
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
العدد
١١١
نوفمبر
١٩٩٤



يوسف شاهين مهاجراً و متهماً
فلسفة فاسدة وتعليم متطرف
أول قصة نشرها نجيب محفوظ
أبو القاسم الشابى: لابد لليل أن ينجلى
الرقص على الذات فى مهرجان التجريب
ادوار سعيد وتحية كاريوكا

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي/ أكتوبر ١٩٩٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف: محيى الدين اللباد

لوحة الغلاف: ملصق فيلم «المهاجر»

الرسوم الداخلية للفنان: محمود الهندى

أعمال التوضيب الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف:

عزة عز الدين/نعمة محمد على/منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع

صف: أجهزة جريدة «الأهالى» ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت.

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦

فى هذا العدد

أ

افتتاحية

أول الكتابة

أحداث جسام تتوالى بصورة لا يستطيع الذهن أن يحللها ولا يحتملها القلب.. الاعتداء الجبان على نجيب محفوظ يجرح القلب ويثقله ويدعونا لإعادة النظر فى كثير من المسلمات الشائعة حول التطرف الدينى، والإضراب الكبير لعمال كفر الدوار الذين نجحوا فى الحصول على حقوق أساسية كانت الإدارة قد إنتزعتها منهم يملأ القلب بالفرح والأمل لأن عملا جماعياً للطبقة العاملة يفتح الطريق للخروج من مأزق شامل ويزيح التطرف إلى الوراء وهو يضع فى بؤرة الضوء كل الحصاد المرير للتبعية ونظام السوق وحمى بيع القطاع العام والخصخصة ..

وللوهلة الأولى سوف يبدو الموضوعات وكأنهما منفصلان دون رابط .. ولكن التأمل العميق لابد أن يكشف لنا الوشائج غير المرئية بينهما لأن برنامج الحكومة الاقتصادى لا يشكل فحسب إفقاراً مادياً للأغلبية الساحقة من المصريين ولكنه أيضاً برنامج إفقار روحى ومعنوى يتأسس على الإفقار المادى، تدهور التعليم وفرح الفقراء منه، أحادية الإعلام الذى أصبح منبراً مفتوحاً يصول ويجول فيه بعض من ينصبون أنفسهم مفتين وشيوخاً .. بينما تحتجت قسراً النزعات والتيارات العقلانية والنقدية أو تتشوه.. وتتوارى صور الاحتجاج الجماهيرى فلا يعرف الناس إلا شكلاً واحداً مزيفاً هو الشكل المتستر بالدين الذى يصب وحشيته على المجتمع، ويلاحق الكتاب الأحرار بالرصاص والسكاكين ويقتنص سياحاً أبرياء ، فالا

يلفت نظركم أن الجمهور الواسع لا يعرف عن طريق التليفزيون والإذاعة شيئاً عن أدب "نجيب محفوظ" اللهم إلا بعض المسلسلات ، وأنه لا يعرف شيئاً على الإطلاق عن أفكار الدكتور "فرج فودة" أو كتبه، وإن كان فى الحالتين قد تابع الضجة الإعلامية المثيرة والفارغة فى العمق.

خصصنا ملف العدد للتعليم والتطرف من قبل أن يغرس الشاب- الضحية الذى تحول إلى وحش - سكينه فى رقبة كاتبنا العظيم.. وها هو الحدث الدامى يجعل ملفنا أكثر من راهن..

فكما يقول الدكتور شبل بدران "يعتمد التعليم المصرى منذ نشأته وحتى الآن على التلقين وتنمية الذاكرة الصماء مبتعداً عن تنمية ذاكرة الإبداع والابتكار والخلق.."

كما "أنه نظام يكرس الأنا وينفى الآخر نفياً مطلقاً من خلال المحتوى المعرفى للمقررات الدراسية.. التى تكرس النظرة الأحادية للعالم وللتاريخ وللإسلام..." فهل هناك نفى للآخر- حتى ولو كان هذا الاخر شيخاً يتجاوز عمر الجدود- أكثر من هذا النفى الهمجى الشرس؟ يتضمن الجزء الأخر من الملف تحقيقاً عن دراسة الفلسفة ومناهجها من الجامعات المصرية، وقد طرد الجمود والتخلف الفلسفة من حياتنا وعقولنا فهجرت شواطئنا منذ إحراق كتب ابن رشد ونفيه، ومنذ أسس الغزالى فى تاريخنا لاتهام الفلاسفة بالزندقة والإلحاد. وأصبح- دون ابن رشد والرازى والكندى - هو العلامة الأساسية لتراثنا التى يقدسها السلفيون والظلاميون ، بل ويفرضون هذه القدسية فرضاً على مناهج الدراسة وحتى القراءة العامة.. وإن كنت لن أتفق مع فكرة تتردد كثيراً حول "تنقية التراث"، فالأفضل منها دراسة هذا التراث دراسة تاريخية موضوعية علمية. إننا نسأل سؤالاً نريدكم جميعاً أن تشتركوا فى مشروع الإجابة عليه:كيف ترتبط دراسة الفلسفة بواقعنا؟

وكيف تسهم الفلسفة فى بناء إنسان جديد قادر على فهم ذاته وفهم العالم من حوله؟ كما يسأل الدكتورحمزة السروى" الذى يفسر غياب الفلسفة العربية كنتيجة لغياب الاستقلال الاقتصادى والفكرى والحضارى.

ويرى الدكتور سعيد مراد "أن فرض دكتاتورية على حركة الفكر داخل المجتمع الطلابى يخرج جيلاً من الكتبة فارغى العقول.. "ودعا لضرورة التخلص من طرق الامتحانات التقليدية.

أما الدكتور "حسين جاد" الذى سبق أن صك مصطلحاً جديداً سماه "أيديولوجية الكآبة" وهو يحلل فكر

الجماعات الظلامية والمتطرفة فيرى أن سبب العقم الإبداعى يتمثل فى أننا "لم نستطيع كما فعل الأوربيون أن نتخلص من السقف الفكرى الذى يحدد انطلاقة الفكر والخيال، فالقيود ليست فقط من داخلنا ولكن فى عقولنا"..

وإن كنا نرى أن القيود التى في عقولنا ترتبط بوشائج عميقة بالقوانين المقيدة للحريات أى بطبيعة النظام السياسى الذى يصادر حقوق الطلاب فى الحركة وفى التفكير.

في سياق بحثنا عن طريقة مبتكرة نقول بها لنجيب محفوظ حمدا لله علي سلامتك، وبعد أن قامت "الأهالى" بعملها الجرئ المجيد (لعله غير مسبوق فى أى مكان فى العالم) ألا وهو نشر روايته "أولا حارتنا" فى عدد خاص من الجريدة، رأينا أن ننشر أول قصة لنجيب محفوظ فوجدنا الأصل الأول "للجبلاوى" الجبار والفتوات من أجداد الحرافيش فى شخصية الأب المهمن وإن كان فى "ثمن الضعف" هو رجل "من الغابرين".. وتأثير الفلسفة وعلم النفس عليه وهو ينسج علاقة حب - كراهية فريدة بين الأب والابن وعلاقة الابن بالأم وإن ساقها فى شكل موعظة .. وإن كانت قد برزت بشكل جنينى كل الخطوط الأساسية لتوجهاته المستقبلية فى القص والتأمل والتكثيف الذى تحول بعد ذلك إلى تجريد.

وقد خصنا الدكتور رفيق الصبان بتأملاته الشعرية فى عالم نجيب محفوظ وأثره على تشكله الوجدانى والثقافى، وإن كان خط الدكتور رفيق الصبان أرداً كثيراً من خطى، وقد تنافسنا هو وأنا فى تعذيب "سهام ونعمة ومنى وعزة" اللاتى يتقبلن برضى، وقمن بأعمال الصف سعيدات أو على الأقل لم يظهرن الغضب. ولما كنا قد عجزنا عن الاحتفال بالذكرى الثلاثين لرحيل «العقاد» فى مارس الماضى فقد آثرنا أن لاينتهى العام دون تحية واجبة لن تكون بديلا عن ملف نعده بتأن عن هذا الكاتب الكبير الذى يؤثر مايزال فى أجيال جديدة. وقد خصنا الصديق الجراح د.عمار أبو طالب بقراءته لترجمة شيطان العقاد، وهى قصيدته الطويلة التى لم تدرس دراسة وافية. وكما نعرف فإن نقاد العقاد يختلفون اختلافا بينا حول تقييمه كشاعر وإن كان عماد شأن محبى العقاد يرى فيه شاعراً عظيما، وهو يتساءل، إن كان العقاد قد قصد إلى كتابة أعظم أنواع الشعر وأخلدها وهو الملحمة؟ ولعله بهذا السؤال يدعونا لنبحث لماذا لم يعرف العرب على نطاق واسع الشعر الملحمى الذى عرفه اليونانيون والأوروبيون؟

ورغم أن المقارنة التى أجراها

"عماد" بين بحور الشعر الأوروبى وبحور الشعر العربى هى مقارنة غير علمية بسبب الاختلاف الجذرى بين الثقافتين، فإذا كانت البحور تتأسس على الإيقاع فإن إيقاعات الموسيقى العربية التى تهنض على ما يزيد عن خمسمائة مقام تختلف تماماً عن إيقاع الموسيقي الغربية التى لا تعرف سوى المقامين الكبير والصغير وهى لا تعرف على سبيل المثال "الربع تون" الذى يميز الموسيقى العربية. ومع ذلك فإن الشعر العربى لم يعرف الملحمة لأن سياقاً ثقافياً كامل الاختلاف هو الذى أسفرت التفاعلات فى داخله عن ولادة الملحمة فى الثقافة الغربية.

فى ذكرى رحيله الستين اخترنا أن نقدم لكم الديوان الصغير من أعمال الشاعر التونسى الذى مات فى الخامسة والعشرين بعد أن خذ له القلب "أبو القاسم الشابى" وإن بقى بيتاه الملهمان يترددان فى أرجاء الوطن العربى من المحيط إلى الخليج: **إذا الشعب يوماً أراد الحياة**

فلابد أن يستجيب القـــدر
ولابد لليل أن ينجلـــــى
ولابد للقيد أن ينكـــسر
ثم:
ومن لا يحب صعود الجبال
يمشى أبد الدهر بين الحفر

إن صوت الشابى يكاد يخرج زاعقا من بين القبور متأسيا على ما حل بأمته، رافضاً الاستسلام والقنوط محرضاً على رفض الظلم والمهانة، ولعل هذا هو السر فى التعلق به والاجماع عليه، هذا الفتى القوى الجميل الذى قدم كتابه الصغير عن الخيال الشعرى عند العرب قائلاً وكأنه يقول الآن:

"لقد أصبحنا نتطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب، ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذى فى قلب الحياة، أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور.."

أليست هذه رسالة راهنة لعبدة الأسى فى أوطاننا وهم كثيرون ومؤثرون؟

نقدم لكم فى العدد القادم قراءة فى أوراق الندوة التى انعقدت فى مدينة فاس المغربية على هامش الدورة الرابعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين التى اختارت الشابى ليكون موضوع ندوتها.

نحن ندعوكم لقراءة صعبة - وإن تكن ممتعة عن "التهكم وتجربة اللا تطابق" للناقد التونسى "محمد بن حمودة" الذي يعيش فى باريس وسبق أن قدم لنا قراءة تشكيلية غير مسبوقة لمعرض بيكاسو "الأشياء". ويتميز بن حمودة بغزارة معرفته

وتملكه للثقافتين الأوروبية والغربية.

فهل نرى حقاً "أنه عادة لا يُتهكم من ماجن، وأن مالا يرضى فعاله لا قدرة له على احتقاره بل تراه يحقد عليه؟"

إن سياحته العقلية المركزه فى التهكم واللا تطابق من أرسطو المثالى حتى دريدا التفكيكى حيث من شأن اللا تطابق أن يولد، فى المقابل، هامشاً يختل من أثره توازن المبدأ الرمزى.." هى دعوة لتأمل فكرته المركزية المدهشة من كل جوانبها .. وهى أيضاً كتابة جديدة.

يقدم كل من مجدى حسنين ورانية خلاف قراءة لأعمال المسرح التجريبى الذى وجدت فيه رانيه "رقصاً على الذات" ،وطرح مجدى سؤالا حول جداوه، وسوف نقدم فى أعدادتالية قراءة نقدية لأهم إنجازات هذا المهرجان على الإطلاق وهى مجموعة الكتب الحديثة عن المسرح التى ترجمتها أكاديمية الفنون

فى كلمتها عن المسرح تقول لنا الناقدة نورأمين كيف أن مسرح العبث اعتمد لغة طفولية كلغة متحررة من المجتمع مثل تحرر الأطفال النسبى منه بوصفهم مهمشين فيه..، وتقرأ لنا كتاب السينما العربية الذى ترجمته الناقدة مى التلمسانى وقد عملت كل من نورا ومى باجتهاد كبير فى ترجمة كتب المسرح التى أصدرها الأكاديمية..

وثائقنا لهذا العدد مثلها مثل الديوان الصغير تحمل دعوة للمقاومة رغم طول الطريق وتعرجاته.. فها هى الآثار الوخيمة لإتفاقيات كامب دافيد والصلح المنفرد المصرى- الصهيونى تتعمم فى البلدان العربية واحدة بعد أخرى، بالرغم من بقاء الأرض العربية محتلة فى فلسطين وسوريا وجنوب لبنان والأردن ، وإذا الشعوب عاجزة الآن عن تملك دقة مصائرها فلا ينبغى أن يفلت المستقبل من أيدى القوى الوطنية والتقدمية التى تكافح فى شروط معقدة.. وهكذا ولدت لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية فى أوساط الفلسطينيين فى سوريا وأتمت عامها الخامس، ونحن ننشر بيان جمعيتها العمومية الختامى، كما ننشر نداء لداء المثقفين العرب لإنقاد الشاعرة العراقية نازك الملائكة.. وإنقاذ الشعب العراقى كله من اثار الحصار الذى أدى إلى تجويعه وهو واقع بين مطرقة حكم ديكتاتورى مغامر ودموى، من جهة، وسندان التوحش الأمبريالى من الجهة الأخرى، ليحصد العرب من أحلك أيام تاريخهم الحديث كل هذا الحصاد المر.

وأكثر ما نتمناه من قلوبنا أن يكون ما تقوم به إسهاماً حقيقياً - ولو محدودا - فى تهيئة الأرض لنهوض أمتنا من كبوتها والسيطرة على مصيرها..

المحررة

قصة

ثمن الضعف

أول قصة نشرت للكاتب الكبير المجلة - الجديدة ١٩٣٤/٨/٣

نجيب محفوظ

فى ذلك الوقت صار البيت من الآثار القديمة التى لايؤبه لجمالها بعد أن كان تحفة فى القرن الماضى هيهات أن تروق فى نظر الذوق الحديث هذه الحيطان العالية الضخمة التى تشبه جدران الحصون والقلاع وهيهات أن تتقبل عين قبولا حسنا مثل هذا الفناء الوحشى المتسع الذى هو أشبه مايكون بأفنية المقابر.. ثم هذه الطاقات الضيقة التى تحاكى الثقوب. وهذه البئر العتيق التى سدت فوهتها بألواح الخشب بعد أن جرت على أرض الفناء أقدام الأطفال الصغيرة، كل ذلك وغيره جعل الإقامة فى البيت عسيرة على من لم يترب فيه ويأنس به من سكان هذه الأحياء القديمة التى ران آثار منظرها التالف فى النفوس إلا أن الذكريات التى تطوف بأنحائها تفعل بالخيال فعل المخدرات وتحلق به فوق هذه الأجيال المنطويةحينما كانت العمامة لباس الرأس الرسمى وكان الحمار يحتل مكانة الطيارة والقطار، وحينما كانت تعيش هاتيك النسوة الجميلات المخدرات مسجونات يعلو حور عيونهن روح سأم وكسل.

بنى هذا البيت رجل من الغابرين كان موضع فخره وعماد ثروته لمن بعده وتوراثه أولاده وأحفاده على مر الزمان حتى انتهى إلى آخر رب من أرباب هذه الأسرة، نشأ هذا الرجل فى

صباه نشأة أهل هذه الأحياء البلدية فى الزمن القديم، يتشاجر ويمارس الشطارة حتى إذا صار شابا كان من الفتوات المعدودين والمعروفين بين عصابات الدراسة والعطوف. ثم كان زوجا من الأزواج الذين لاتنقضى ليالى زفافهم إلا بموت غريم أو بقتال عنيف لايسلم منه إلا من كتب الله له العمر الطويل ودفعه الزواج والزوجة إلى النفور من حياته وساعد على ذلك أن الشرطة كانت قد كسرت شوكة الفتوات فاشتغل بما كان عنده من مال فى تجارة شريفة حفظت حياة أسرته.

وفى ذلك الوقت وقع شيء عجيب لمن كان فى سنه ذلك أنه خلف طفلاً كان يكون عزاءه وسلوته لولا أن نزلت به نقمة شديدة إذ أصيب بمرض فأمضه الألم وضاق صدره بالدنيا وضاق به من لم يكن يذوق السعادة إلا بوجوده.

نشأ الطفل الصغير ترعاه محبة أم عجوز جمعت له فى قلبها عناية كانت توزعها على ستة من الأبناء كانت تحبه حب العبادة. وتسهر على راحته وبجانب هذه الأم كان الأب المريض الذى أنساه المرض كل ماعدا نفسه، فلم يجد عنده الطفل عاطفة ما وإنما ألفاه رجلاً صارماً سريع الغضب كبير الشراسة، لايحتمل لعِبه، ولايرضى عن تدلله، ولايحقق له رغبة، وجد الطفل نفسه بين هذين الشخصين المتناقضين فلم يتردد أن يمنح نفسه لوالدته ويسلم لها قلبه وتحامى إياه على قدر طاقته.

وكان إذا غاب الأب عن البيت صار هو سيد الجميع، يلعب كيفما يشاء ويلهو كما يهوى ويخرب مايحلو له تخريبه ويأمر الخادم وغيره فلايعصى له أمر، حتى إذا رجع الرجل إلى مأواه انكمش صاحبنا فى ركن من أركان البيت لاياتى حراكا ولايتكلم إلا همسا حتى يغلبه النوم.

وصار صبيا ونزل إلى الحارة وتعرف بصبيان كثيرين وألفاهم جميعاً أشد منه ساعدا وأقسى نفسا وأجرأ قلبا، ولم يجب أحد منهم له مطلبا وإنما صار هو يجيب طلباتهم إن كارها أو راغبا ولم يلبث أن عرف بينهم فتى كانوا يسمونه "الفتوة" لجسارته وقوته فتقرب إليه وتملقه ورضى أن يشركه معه فى مصروفه اليومى عن طيب خاطر لعطف الآخر عليه وجعله فى حمايته يدفع عنه شر المعتدين ويشركه معهم فى اللعب ويوصله إلى بيته إذا خيم الليل. ووجد الصبى سعادة فى ظل حماية صديقه وبطله فأحبه وصار طوع يده فى كل شيء ولقى من عطفه ما جعله يتمتع باللعب فى كل يوم فكان يشعل فانوسه فى رمضان ويسير مع الصبيان يردد الأناشيد فلا يخطف الفانوس منه أحد، كما كان يستأجر



الحميـر والدراجة فى الأعياد ويلهو مطمئناً من مشاكسة الأطفال وشطارتهم.

ونما قليلا ودخل المدرسة هو وجل رفاقه وهناك لقى المدرس فاسترعت صورته والده فى ذهنه فخافه فى بدء الأمر وكان لايأتى حراكا طوال اليوم كانه قد جمد أو شل عن الحركة ولم يكن أشق على نفسه من أن يطلب منه أن يتكلم مطالعاً أو مجيباً عن سؤال. وعرف بذلك فكان إذا قام ليتكلم انتبه إليه الجميع وتبادلوا الغمز والتضاحك ويبقى هو ساكنا مضطربا لاينفع فيه إغراء المدرس ولاتكشيرته وربما يضيق به فيهوى على وجهه بيده ويأمره بالجلوس.

ثم أخذ يشق طريقه إلى الشباب والفتوة وأخذ قلبه يتفتح ويتنسم حياة أسمى من هذه الحياة أو هى أسمى ما فى هذه الحياة. وكانت تقيم على مقربة من بيته أسرة حلوانى فيها بنت صبية حسناء تسمى هنيه كانت تلفت نظره إليها برشاقتها وهى تسير فى الحارة تضرب بقبقابها الأرض كأنها توقع نغما، فلما ولج باب الشباب زادت معانى الفتاة فى نظره ووجد فيها مواضع للحسن كثيرة كانت خافية، وخفق قلبه لحبها واحتار هو فى أمره ماذا يفعل؟ لأن كل ماعنده من شجاعة - أن كان عنده شىء منها - لا يستطيع أن يدفعه لشىء للنظر إليها وهى محولة النظر عنه فإذا وجهت عينيها نحوه أسدل أجفانه فى حياء كبير وفر من

أمامها. ولكن أعانه على أمره أن الأسرتين كانتا حبيبتين وكانتا تتزاوران فكانت تسنح فرص يخلو فيها الفتى بالفتاة وكانت هى تبذل ما تستطيع لتحرك لسانه بالكلام أو نفسه بالإبانة ولكن عبثا، حتى يسر لهما الله الأمر وتكلمت الوالدتان أو تكلمت والدة الفتاة ولم ترفض والدة الفتى لأنها كانت تقرأ صفحة ابنها وتشفق عليه فى حيرته، وفرح هو فرحا شديداً وسعد بحبه وحبيبته وكان يزيد فى فرحه أنه لم يكن يعرف كيف يمكن التعرف بفتاة، وكان يتصور أن الأمر مستحيل وقد كان صديقه الفتوه ماهراً فى ذلك كل المهارة وكان يدعوه إلى مرافقته ساعات عبثه فكان يرافقه منتبها ويرهف أذنيه ويسدد عينيه إليه وهو يداعب من يداعب من البنات وكان يحاول أن يفعل مثله ولكن كان لسانه أضعف من أن يتحرك بكلمة فى أمثال هذه المواقف ودارت الأيام وإن ظل كل شىء كما هو، ظل أبوه كما كان مريضاً لا يطاق، وظلت أمه تحبه ذلك الحب الشديد الذى يستهين بكل شىء، وبقى هو مرتاحا بحب أمه وإن قابله ببطر وجحود، سعيدا بحب هنيه سعادة لايشوبها شىء - وكانت حياته المدرسية بطيئة تزهق النفس لذلك كان خطأكبيراً أن ينال البكالوريا وقد تنفس أبوه الصعداء وقال كفى مدرسة وعزم على توظيفه كما هو لأن حياته المدرسية لم تكن تبشر بنجاح وقد سقط كثيراً حتى أنه فى السنة التى نال فيها البكالوريا كان صديقه القديم "الفتوة" يمتحن امتحانه النهائى فى مدرسة البوليس. وأخيرا وجد نفسه جالسا أمام مكتب فى أحد الدواوين وقد داخله فرح عظيم بذلك ولم يكن شىء فى أخلاقه يهدد حياته كموظف فهو مخواف رعديد لايجرأ على مخالفة رئيس أو معاندة زميل وكان أحب شئ لديه أن يكون بعيداً عن كل مسئولية خطيرة. بذلك عاش فى الديوان سعيداً مرتاحا.

حدث فى ذلك الوقت أن صديقه الفتوه ترقى ضابط وشاع أمر رجوعه فى الحى فأحدث هزة فرح فى قلوب أصدقائه وجيرانه هذه وما هى إلا ساعة حتى طلع على منتظرى قدومه وهو فى البدلة الرسمية مزهوا شامخاً، وقليل من يعرف التأثير السحرى الذى لهذه البدلة فى مثل هذا الحى وذهب إلى الضابط مع من ذهب للتهنئة وقد تحدثا طويلا فى شئون كثيرة كان من بينها الزواج نفسه وقد ظن صاحبنا أنه يمكر بالضابط حين قال أنه يجدر به إذا نوى أن يتزوج أن يختار زوجة من أسرة راقية جديرة به.. حاول بذلك أن يصرفه عن فتاته والطبقة التى ينتمى إليها. ولكن الحوادث لم تترك لقلبه

راحة إذ ذهبت فتاته وأمها إلى أسرة الضابط مهنئين، والظاهر أن الضابط أعجب بهنيه. وكانت قد تغيرت كثيراً عما كان يراها وهى طفلة، ولاحظ صاحبنا البائس أن صديقه الفتوه يعنى بفتاته وأن فتاته تعنى بنفسها زيادة عما قبل، وأحس أنها لم تصبح له كما كانت ، - فاشتدت آلامه وانكمش فى بيته لايلقاها ولايحدثها فيما يقض نومه ويمض نفسه، رضى فى المعركة بالانكماش لجبنه وغروره وتوالت الحوادث سريعة بحيث لاتدع مجالاً للتفكير طلب الضابط يد الفتاة واعتذر أهلها بوعد مع أسرة صاحبنا، ولم يمض على ذلك أيام حتى كانت هنية هاربة مع الضابط حيث تزوجها بالرغم من الجميع، وأثير فى الجو غبار كثيف ودوى فى الآذان لغط كثير، ثم هدأ كل شيء إلا قلبه، وكان العزاء عزيزاً عليه لأنه علم أنه لايمكن أن يعرف بعد الآن فتاة، وأنه فقد شبابه وأتمت الحوادث مفاجآتها الغريبة فلم يمض شهران حتى اختلف الضابط والفتاة وتنغصت سعادتهما وانتهى الأمر بينهما وعادت هنية إلى بيت أبيها وكان هو يتتبع الأخبار باهتمام شديد والحق أنه لما علم بأن الشقاء حل ببيت فتاته أحس بانتعاش فى نفسه المجروحة وكان قلبه.. يتذكرها ويحبها بدليل أنه كان شديد السخط عليها؟!.

وسارت الأيام وماعاد أحد يلوك القصة المؤلمة وصلح الأمر بين الأسرتين وقابل فتاته كما كان يقابلها وكان منها عطف وكان منه حرص وحذر ثم حدث أنه وصل إليه أمر بالنقل إلى إحدى بلدان الريف. وهنا جنت الأم الحنون واحتارت فى أمرها وفكرت، وكانت تحس بما يجيش به صدره. فى أن تزوجه من هنية حتى تؤنس وحدته فى غربته واستشارته فى الأمر، وفكر هو. إن هنية تسر بزواجه منها وهو يحبها حبا جما ولكنه مع ذلك يجفل من فكرة الزواج منها! ما الذى يخفيه منها!؟ نعم.، ألم تكن زوجا لصديقه الفتوة الذى كان يعده بطلا ويثق به ثقة عمياء؟ ألم تنعم بالسعادة فى أحضانه كل ذلك واقع وقد خيل إليه أنه من المحال على الفتاة أن تتزوج من مثل صديقه ثم تنساه فهى لابد أنها تحبه كما كانت وهى زوج له. فهل يستطيع هو أن ينسيها إياه؟ كلا وألف كلا! وإذن فلابد أن تسخر منه وتبكى حياتها الماضية! وهو يحتمل كل عذاب إلا هذا، وعلى ذلك طرد فكرة الزواج من خياله وقال خير لى أن تظن أنها فقدت فى شيئاً ما ولاتسخر منى وتكرهنى. وعليه بلغ أهبته لكى يضع لتوسلاتهاحدا..

وأعد عدته تأهبا للرحيل.

نقـــد

كيــف نصعــد للجبــل؟

د. رفيق الصبان

الرجل واسع كـالبـحـر. عـمـيق كالمحيط .. ممتد أمامنا امتداد السماء، جذوره راسخة في الأرض كشجر الجميز الضخمة بفروعها المئة.. التى تنثر الظل والضوء فى مربعات صغيرة تحفر بالقلب اخاديد لا تنتهى.

هذا الرجل له ألف ذراع وألف عين وألف وجه. حيثما تبحث عنه تجده.. فى حارة ضيقة من حوارى مصر القديمة أو فى قصر منيف تحف به الأشجار الطويلة من قصور العباسية المتهادية.. أو فيلا منعزلة على جبل المقطم. أو حارة كتبت على جدرانها بحروف سوداء كلمات غامضة لا تفهم من حارات السيدة زينب.. أو أمام نافذة نورانية يشع منها نور أزرق صافٍ من نوافذ مسجد الحسين. أو يحوم كالسحابة النشوانة على عشرات القبور البيضاء المصطفة كجنود لا وجود لها.. تنتظر بوقا لا يسمعه غيرها.. فى مقابر الغفير.

إنه فى كل مكان .. من أركان القاهرة الواسعة الشامخة المليئة بالأسرار.. ينظر بعين لا تغفل عن شئ ويسمع بأذن تلتقط همس النحل ويسير مستنداً كالعملاق على عصا تفتح أمامه الطرق المختلفة وتشق البحر كعصا موسى. إنه هذه الزفرة الخافتة التى تنهدها أم فقيرة ترعى أولادها.. فى حارة يحكمها الطاعون وتسد نوافذها

الضيقة قبضاتهم العريضة الملطخة بالدم.

أو هذه الابتسامة السعيدة التى ترتسم على شفة فتاة لازالت فى عمر الورود . تنقش مستقبلها على حرير ثوبها. وتنتظر من خلال خشب مشربيتها .. إلي أمير أحلامها.. الذى قد تودى به نزوة.. أو تبعده عنها موجة غضب أو لفحة عشق لا ندرى من أين تسربت. وكيف تسربلت أحلاملها.

سحر هذا الرجل.. قديم غامض.. كسحر الصور القديم التى تخرجها من قعر صندوق منسى مبللة بالدموع والشجن.. ترسم عليها الذكريات خطوطاً ودوائر لاتراها عين غير عيننا.. ولا يحس بها فؤاد غير فؤادنا.

عرفت عالم هذا الرجل الساحر.. عندما كنت صغيراً أحاول أن أكتشف العالم من خلال الخطوط والكلمات والورق.

كانت هناك مجلة يصدرها أحمد حسن الزيات باسم الرسالة.. دعمها بعد ذلك بمجلة أخرى تحمل اسم (الرواية) اختصت بنشر القصص العربية والأجنبية المترجمة.. ومن هذه المجلة.. اكتشفت اسم كاتب كان يخطو خطواته الأولى يحمل اسما له دلالة شرقية .ورمز مستور.. (نجيب محفوظ)..

قصص قصيرة عابقة بجو أخاذ.. جو وكأنه محاط ببخور قدسى.. تمتلىء جنباته بنساء فى ملايات سوداء.. وعيون واسعة يختلط فيها الحزن بالدهشة ورجال.. فى جلابليب طويلة.. تلتمع فى احداقهم نظرات صقر مجنون كاسر.. وتتلألأ .. مخبأة بين طيات صدورهم.. لمعة ندية حادة النصل تغوص فى القلب.. دون أن تنثر نقطة دم.

سحرتنى وأنا لازلت طفلاً أكتشف هذه العوالم التى يرسمها أمام المبنى المهجور خطوطا وألواناً وأصوات كتاب ألمس أسماءهم.. بعينى وقلبى كما ألمس التعاويذ السحرية والطواطم التى تمارسها النسوة المتسربلات بالسنين والتى تحيط بروؤسها المربوطة بالمناديل المزركشة خصلات من الشعر الأسود الناعم المختلطة بالشيب.

وظللت أتابع هذا الاسم السحرى.. نجيب محفوظ.. حق به كما يلحق طفل بعازف طبل موهوب.. يسير فى الشوارع الضيقة حاملاً مع دقات طبله الأحلام والرؤى والأغانى.

وقرأت له. «خان الخليلى» و«القاهرة الجديدة» و«بداية ونهاية»،

و«زقاق المدق» و«بين القصرين»..
وعرفت أمام أى صرح أقف.. وأمام أى باب ذهبى زركشت أحلامه بالماس والياقوت.. أقرع..

وانشقت أمام ناظرى دفتا الباب. ودخلت بهو المرايا لأرى نفيسة وحسن وحسنين وزيطة وحميدة والأستاذ المصاب بمرض عضال وزنوبة وأحمد عبد الجواد وخديجة الطويلة اللسان وعائشة ذات الضفيرة الشقراء. مرايا مقعرة سحرية، تأخذنى من شخصية إلى أخرى وتنقلنى من عالمى الصغير إلى عالم رحب، شبيه بعالم بلزاك الذى أعشقه، مضافاً إليه الهم الشرقى والشجن الشرقى والكبرياء المصرية.

لقد مسنى نجيب محفوظ بعصاه السحرية، أدخلنى عالمه وأغلق على أبوابه.. ولم أعد أفكر بالخروج منه، إلا ميتا. كيف يمكن لرجل واحد، أن يملك كل هذه الشخصيات فى قلبه؟ كيف يمكنه كالحاوى أن يظهرها واحدة تلو الأخرى، أمام أعيننا المبهورة، دون أن تختلط عليه الأمور ودون أن يضع رداء مشبها لرداء وعينا تشابه فى لونها عينا أخرى.

خان الخليلى تفجرت فى سماء القصة العربية شهابا يخطف العين.

والقاهرة الجديدة كانت كواكب المجرة كلها.

والثلاثية جعلت من الشمس والقمر معا.

وشأن النيل الذى لاينضب، ولايعرف ماهو الجفاف استمرت شخصيات نجيب محفوظ تتوالى، وتشكل طوقاحول قلبى وأحاسيسى مشاعر كلها.

شىء عجيب فى قلب هذا الرجل: كيف يمكن أن «يلد» الألوف من هذه الشخصيات النشوانة، الحالمة، العاشقة، المشتهية، التى تشكل كل لوحة منها دائرة مغلقة على نفسها. تمتد فجأة كالمعجزة لتتواصل مع سواها، وكأن أصابعها سحرية لم نرها ولم نحس بها قد خرجت من كتلتها النارية، ولمست أصابع أخرى امتدت من دائرة أخرى ظننا لحظة ما أنها محكمة الإغلاق، فإذا بها تتواصل بخيط غير منظور مع سواها وسواها ليشكلوا جميعا كتلة هائلة من اللهب والبخور والنار والدخان، تعشد إلى أعلى عنان السماء.

أقرأ المرايا وحكايات حارتنا ورأيت فيما يرى النآئم، وأجد نفسى أمام المعمار الإسلامى المزخرف، وأمام فسيفساء الجوامع، وأمام أخشاب المشربيات المعشق، أسمع الزفرات والآهات، وأرى ومضة العين وابتسامة الشفة وخفقة الذراع.

ما الذى لم يصنعه هذا الرجل؟ ماهو الشىء الذى عجز عن كتابته؟

كيف عرف أين تقع نبضة القلب، وفى أى شريان يسيل الدم، وفى أى وريد ينطلق؟ كيف عرف مكمن الأوجاع، ومهد الكبرياء؟

أذكر ميرامار ثم أذكر ثرثرة فوق النيل التى كانت أشبه بسهم نارى يخترق القلب، وينثر فيه نجوما وجواهر ودموعا.

أذكر الرفض الكريم، والصمت النبيل أذكر الشحاذ وهمومه، والغيوم البيضاء الصفراء التى يتلاعب بها بين أصابعه، والنغم الشرقى الأصيل الذى يختال وراءه.

أذكر موجة الغضب الملكية فى اللص والكلاب، وأذكر حرقة القلب فى الطريق. وتنفتح المرايا، عن مرايا، وتقود قطع المرايا الصغيرة المحطمة إلى سراديب وأبواب وممرات تتكشف عن مرايا أخرى، لأن مرايا نجيب محفوظ، لتجعل من قطع المرايا الصغيرة المتناثرة كالجراح، دروباً مضيئا إلى مرايا أخرى، أشد هيبة وخطرا ودلالة.

كيف يمكن لرجل واحد، أن يملك البحر والجبل، الغابة والنهر، الطريق والوديان؟.

كيف يمكن لهذا القلب الكبير أن يحتوى على كل هذه الوجوه والشخصيات التى تصل إلى درجة التناقض، البعض منها يحمل خناجر حادة رصعت بالجوهر والياقوت. والبعض الآخر لايملك من الدنيا إلا ابتسامة وعود زنبق أو زهرة ياسمين.

* * *

الضوء عند نجيب محفوظ نور باهر يكاد يعمى العين، والظلمة خانقة حالكة كظلمة القبر، لامسرب لها، ولامخرج.

وبين الظلمة والنور تترنح أشباح وأرواح ترقص كلها على نغم واحد كالصفير القدسى، يصدر من بين شفتى هذا العبقرى الجبار الذى يمكن بنظرة خاطفة أن يضعك على رأس أعلى جبل أو يقودك إلى أقصى نقطة فى المنحدر.

قصص نجيب محفوظ التى نقشت فى خيالنا بنقوش من جمر ونار، جسدتها السينما التى أرسلت شباكها كلها لتصطاد هذا هذا الكائن الأسطورى الذى ألقى بظله على شرقه العربى كله، قبل أن يمد ذراعيه ليضم الدنيا بعد ذلك.

ولكن السينما خانته أحيانا كثيرة، وأنصفته نادرا، وإن كانت قد جعلت من شخصياته الملتهبة بالنار والماء معا طبقا يوميا فاخرا وتاجا من لألىء على رأسها. جعل هؤلاء الذين لايعرفون القراءة أولا يتمكنون منها يعيشون فى زقاق المدق، ويعرفون حميدة وزيطة

يسيرون بين القصرين، ويذكرون رحلة أمينة المساوية لزيارة السيد الحسين. يرون العوامة الراسية على ضفة النيل، ويذكرون شتاتا من هذه «الثرثرة» التى عبرت عن آمال وإحباط ويأس ومجد جيل بأكمله.

يمرون فى اسكندرية، يقفون أمام تمثال سعد، وينظرون إلى أوراق الخريف المتناثرة.. والسمان المهاجر، أو يتجمعون ساكنين أمام بنسيون ميرامار، ويسألون بلهفة أين ذهبت زهرة؟

السينما لحقت بنجيب محفوظ، أحاطته بذراعيها، نظرت إليه بألف عين، نثرت حوله أزهاراً حمراء، أحاطته ببخورها العابق النشوان ولكنها لم تمتكن منه، أفلت من شباكها، وطار حرا شامخا، بعيدا عن هديرها وضجتها وجنونها.

السينما وضعت (بحر) نجيب محفوظ فى زجاجة واحدة، وكأن ما فيها محدودة من قطرات الظمأ يروى هذا الظمأ النارى الذى يحرق حنجرة كل من قرأ، وأحس، وانفعل (بمخلوقات) نجيب محفوظ التى تعرف دوما كيف تتسلل إلى الشرايين، وكيف تصل إلى مضخة القلب دون حواجز.

نجيب محفوظ إنسانا، نجيب محفوظ شاعرا. نجيب محفوظ قصاصا نجيب محفوظ مفكرا. نجيب محفوظ صوفيا وفيلسوفا ورجل اجتماع. نجيب محفوظ زعيم مدرسة أدبية شامخة.

نجيب محفوظ رجلا حقا.

من أية زاوية يمكننا أن نصعد إلى قمة الجبل؟

وأى طريق نسلك؟ وأمام أى درب نسير؟

يقولون: إننا لانعرف هامة الجبل إلا إذا نظرت إليه عن بعد.

لكن (جبل) محفوظ جبل سحرى، يمكنه أن يملأ عليك دنياك كلها. ويمكنك أيضاً أن تجعله صغيراً صغيراً كقطرة الدم، وأن تخفيه فى ثنايا قلبك.

أدامك الله لنا، يا من أشرقت بشمسك فاضأت كلماتنا كلها. وجعلت من ليلنا القاسى نهاراً.

أدامك الله لنا.. دائماً وأبداً، يا نجيب محفوظ.

ملف



التعليم والتطرف

ملف

المؤسسة التعليمية والتطرف

د. شبل بدران

إن موضوع التطرف والإرهاب الذى يمارس على الساحة المصرية منذ أكثر من عقد من الزمان، موضوع هام وخطير، والأدوار ملتبسة فيه، والرؤى مغيبة وغير واضحة، والهالة الإعلامية والزخم المعلوماتى الرسمى عادة ما يطغى على جذور وأصول ذلك التطرف والإرهاب السائدين على المسرح السياسى المصرى. فالعديد من الدراسات الاجتماعية والاقتصادية وربما السياسية تناولت الموضوع، وتوصلت فى نهاية المطاف إلى أن أسباب ذلك التطرف اجتماعية (البطالة - تدنى مستوى المعيشة- فقدان الوعى و الأمل بغد أفضل) وأخرى اقتصادية تتمحور حول سياسة الخصخصة وتحرير الاقتصاد التى تسعّر كل الأشياء والحاجات الأساسية والضرورية للإنسان المصرى، والتى تعمق بشكل أصيل حالة التبعية والذوبان فى النظام العالمى الجديد القديم.

وعلى الصعيد السياسى ربما توصلت الدراسات والآراء إلى غياب الديمقراطية الحقة وتخلف مؤسسات المجتمع المدنى، فعلى الرغم من وجود أطر وهياكل لنظام سياسى متعدد، إلا أن روح الشمولية وقوانينها مازالت تمسك بتلابيب الموقف برمته. وغير ذلك من الدراسات والآراء والاجتهادات

ربما الرسمية والمعارضة ،كلها حاولت أن تضع أسباباً موضوعية لظاهرة التطرف والعنف السائدة.

غير أننا على قناعة تامة وأكيدة أن دور المؤسسة التعليمية- النظام التعليمي والتربوى الرسمي وغير الرسمي- بالغ الأثر والدلالة في شيوع تلك الحالة.، وأن الأبحاث والدراسات لم تقترب بعد من ذلك الميدان المعني بالدرجة الأولى بتشكيل وعي وعقل الطفل المصرى منذ الصغر. وأعتقد أن هذا الدور المسكوت عنه، قد آن الأوان لكي نسلط عليه الضوء بالبحث والدراسة، لنرى إن كانت هناك نية أكيدة وحاسمة في معالجة تلك الظاهرة أم أن الموضوع لايتجاوز ردود الأفعال. ونحاول في السطور التالية طرح وجهة نظر حول دور المؤسسة التعليمية والتربوية في التطرف.

*المؤسسة التعليمية والنظام السياسي:

إن المؤسسة التعليمية في أي مجتمع ترتبط أشد الارتباط ببنية النظام السياسي، وتتشكل وتتلون بلون هذا النظام السياسي. فحين أقدم النظام السياسي في الدولة على صيغة التعددية السياسية، فإن ذلك يجب أن ينعكس بدرجة أو بأخرى على شكل وبنية المؤسسة التعليمية ، سواء كان ذلك في مكانة ودور المعلم، أو في المقررات الدراسية والمناهج وطرق التدريس، أو في شكل الإدارة المدرسية. وذلك على اعتبار أن بنية النظام التعليمي والتربوى هي انعكاس بشكل أو بآخر لبنية النظام السياسي السائد. تلك مسلمة بديهية لابد من إقرارها منذ البداية.

والمؤسسة التعليمية الحديثة التي نشأت في مصر في مطلع القرن التاسع عشر ارتبطت بالمشروع النهضوى الذى بدأه محمد على في تأسيس دولة مصر الحديثة موظفا المؤسسة التعليمية توظيفاً يحقق أهداف هذا المشروع الطموح. وكانت هناك مؤسسة تعليمية أخرى متمثلة في التعليم الديني بالكتاتيب والأزهر.

وقد تم تهميش هذه المؤسسة عن عمد وإعلاء شأن المؤسسة التعليمية الجديدة باعتبارها أكثر قدرة على تحقيق الدور المناط بها في بناء المجتمع الجديد. وأخذت هذه المؤسسة التعليمية تدور صعوداً وهبوطاً بارتباطها ببنية النظام السياسي السائد والمسيطر.

من هنا فإن هذه المؤسسة التي كان منوطا بها تشكيل وعي الأطفال والطلاب بدءاً من المرحلة الابتدائية وحتى التعليم العالي والجامعي، أخذت تلعب دوراً خطيراً سواء بشكل مباشر

أو غير مباشر في التربية وتلقين المعارف والعلوم والقيم وأنماط السلوك التي يقبلها النظام السياسي. ومن هنا أيضاً فنحن نؤمن ونعتقد مع هؤلاء الذين يؤمنون ويعتقدون بأن المؤسسة التعليمية أو النظام التربوى والتعليمى هو أحد أجهزة الدولة الأيديولوجية التى تسير بالايدولوجيا غالبا ، وأحيانا تسير بالعنف الرمزى أو المادى.

فالدولة، أى دولة فى أى زمان، وفى أى مكان، لها أجهزة أيديولوجية (وسائل الإعلام)، المساجد، الكنائس، المدرسة، الأندية)، وكلها تسير بواسطة الأيديولوجيا غالباً، ونادراً ما تسير بواسطة العنف. وعلى الجانب الآخر هناك مؤسسات وأجهزة أيديولوجية للدولة كالسجون والجيش والبوليس.. الخ تسير غالبا بالعنف وأحياناً بالأيديولوجيا.

إذن فإن حديثنا ينطلق من مسلمة مؤداها: أن المؤسسة التعليمية إحدى آليات ما يمكن أن نسميه بإفراز التطرف، وذلك فى ضوء العلاقة التبادلية بين بنية النظام السياسى السائد وبنية النظام التربوى والتعليمى السائد أيضاً.

ولعل القراءة السريعة لما يمكن أن نسميه «نظام التعليم المصرى» منذ نشأته الأولى وإلى الآن تدلنا على أنه اعتمد على التلقين وتنمية الذاكرة الصماء ، مبتعداً عن تنمية ذاكرة الإبداع والابتكار والخلق . وتنمية هذه الذاكرة الصماء يبدأ من خلال تصور هرمى للإدارة المدرسية،ويبدأ من الوزير وينتهى بالمعلم داخل جدران الفصل وفى المدرسة. نظام تكون فيه آلية صدور القرارات من أعلى إلى أسفل وفي اتجاه واحد، وتهميش وتغييب دور القاعدة المتمثلة فى الطلاب وأولياء الأمور وحتى المعلمين أنفسهم.

والحديث عن قضية التلقين لايتم ببساطة، فهى قضية ذات بعد سياسى بالدرجة الأولى. فثمة معلومات ومعارف توضع فى مناهج ومقررات دراسية- حسب المراحل الدراسية المختلفة- وضعها مختصون تم اصطفاؤهم واختيارهم بمعرفة القائمين على هذه المؤسسة التعليمية . فالذين يضعون المناهج، يضعون معرفة محددة، معرفة معلومة سلفا، فهم يختارون من التاريخ أشياء ويركزون على فترات محددة، ويهملون مراحل تاريخية عن عمد وقصد.

إذن فالمعرفة المقدمة للطلاب لتشكيل وعيهم ،معرفة محملة بمضامين أيديولوجية لهؤلاء الذين وضعوها، وهى تعد بشكل انتقائى ومنحاز من قبل واضعيها والمستفيدين

منها. كما أن المعلم يعد في نفس السياق بتقنيات وطرق تجعله يكون معلماً تلقيناً لا معلماً محركاً وباعثا للوعي ومتفاعلاً ومبتكراً. والجهاز البيروقراطي يقيد المعلم ويحد من طموحه في الإعارة التي تستلزم الحصول على تقارير كفاءة ممتازة من قبل موجهين يقيسون فاعلية المعلم بمدى انصياعه وطاعته للأوامر ، وهناك اتساق بين المعرفة المقدمة، وبين إعداد وأداء المعلم.

الجذور التربوية للتطرف:

إن جيل الشباب اليوم- خريجي الجامعات والمعاهد العليا- ولدوا في أعقاب هزيمة يونيو ١٩٦٧، وما كان لها من ردود أفعال متباينة، كان أهمها غيبة المشروع الوطني الحائز على إجماع الجماعة. وهؤلاء الشباب قد تربوا داخل جدران المدارس والجامعات المصرية.. ولقد كرس نظام التعليم المصري التطرف كفكر وسلوك. وربما يكون ذلك قد تم ويتم دون ما قصد من النظام التربوي والقائمين عليه، إلا أن هناك العديد من الدراسات والأبحاث التي كشفت عن الدور المدمر الذي يلعبه نظام التعليم في مسخ الشخصية الوطنية وتكريس الفكر الغيبي في مواجهة الفكر العقلاني المستنير.

١- إن نظام التعليم يقوم على أحادية الفكر والتوجه، وكذلك أحادية في المعرفة الإنسانية وتوزيعها على الطلاب.. وربما كان ذلك مقبولا في حقبة الستينيات بشموليتها، ولكنه غير مقبول بعد تعديل بنية النظام السياسي من الشمولية إلى التعددية ، وعلى الرغم من انتقال المجتمع من مرحلة الشمولية إلى مرحلة التعددية- المجتمع المدني - إلا أن نظام التعليم ظل يكرس المفاهيم القديمة والقيم البالية ولم يستطع أن يستجيب لمتطلبات الواقع الجديد وتداعياته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

٢- فالنظام التعليمي نظام تلقيني يعتمد على حشو الأذهان ويتم استرجاع تلك المعرفة الصماء التلقينية في العملية الامتحانية.. ويعد المعلم المصدر الوحيد للمعرفة إلى جانب الكتاب المدرسي.. فهو الذي يعرف ويملك المعرفة ، وعلى الآخرين الانصياع والانضباط لأوامره وتعليماته، لأنه بدون المعلم يفقد المتعلم السبيل الوحيد لتعلم المعرفة . كذلك فهو يملك سلطات عقابية واسعة، جسدية ومعنوية يمارسها على المتعلمين بكافة مستوياتهم. من هنا فإن نظام التعليم يكرس الأنا وينفي الآخر نفيا مطلقاً من خلال المحتوى المعرفي للمقررات الدراسية، وكذلك

لطريقة التدريس التى تعتمد بشكل كامل على الطريقة التلقينية: المعلم يعرف كل شئ المتعلم لا يعرف أى شئ الإذعان فى مواجهة النقاش والفهم .. تنمية الفردية فى مواجهة الجماعية.. الخ.

٣- وهذا النوع من التعليم يسمى فى الأدبيات المعاصرة "التعليم البنكى" بمعنى أن عقل المتعلم - الطالب- يعد مخزنا للمعلومات أو خزانة تودع فيها المعرفة الإنسانية بشكل أصم وتسترجع وقتما يشاء فى أوقات الامتحان دون ما تعديل أو حذف أو إضافة أو فهم أو إعمال للعقل.. إنها فى التحليل الأخير، عملية بنكية صرفة.

وهذا التعليم البنكى هو السائد فى الواقع المصرى منذ زمن بعيد، وهو ينمى التطرف المعرفى والسلوكى، بمعنى أنه يكرس أحادية التفكير والرؤية من زاوية واحدة فقط وإغفال الزوايا المتعددة الأخرى.. لذلك كان الأمر سهلا للغاية على هؤلاء الذين استغلوا تلك التشبيبة المحبطة والعاطلة والمتأزمة نفسياً واجتماعياً وسياسياً بملء عقولها بمعلومات ومعارف جديدة اتخذت الدين من خلالها، ومن هنا أيضاً كان لصيغة "أمير الجماعة" استجابة تربوية فورية لدى هؤلاء الطلاب الذين اعتادوا تلقى المعرفة والأوامر من شخص واحد(أمير الجماعة حالياً - والمعلم سابقاً) والتسليم بأنه هو الذى يملك المعرفة الحقة دون سواه.

وعلى الرغم من صيحات العديد من رجالات التربية والمشتغلين بالعلم التربوى بضرورة تعديل وتغيير تلك الصيغة المعتمدة فى تعليم أبنائنا..

والتنبيه مبكراً إلى خطورة تلك الصيغة فى ظل الدعوة إلى التعددية الحزبية والفكرية وحتى الليبرالية الاقتصادية إلا أن المؤسسة التعليمية كانت من الترهل والتسيب بحيث كان يصعب عليها الاستجابة الفورية لذلك . لأن ردود أفعال تلك المؤسسة البيروقراطية تجاه المستجدات التربوية بطيئة وخارج سياق الزمن والواقع.

والنتيجة التى نعانى منها الآن ، هى هؤلاء الشباب المتعطل عن العمل، والمحبط، والذى لا يملك أية معلومات عن الغد والمستقبل، مما سهل احتواء الشباب وحشو عقولهم بمفاهيم وقيم وأفكار تصب فى جملتها فى نهر التطرف والإرهاب ، ومن ثم كان نظام التعليم بنمطيته وبنكيته أحد أهم العوامل فى تكريس النظرة الأحادية للعالم وللتاريخ وللإسلام ، وأدى ذلك إلى التعصب الفكرى والدينى والسياسى.

٥- فى مقابل ذلك تطرح الأدبيات

التربوية المعاصرة صيغة جديدة، وهى الصيغة "الحوارية" فى مواجهة الصيغة "البنكية" الحوار، بمعنى الإيمان بأن المعرفة موجودة فى الواقع المعاش ومادور المدرسة والنظام التربوى سوى تعلم أساليب ومناهج الحصول على تلك المعرفة، التى لا يمتلكها المعلم وحده، ولا يحتفظ بها الكتاب الدراسى وحده بين دفتيه، ولكنها معرفة متاحة وعامة والمطلوب فقط هو تعليم كيفية الحصول على تلك المعرفة.

وذلك يتطلب من القائمين على العلم التربوى، التأكيد على أن دور المعلم هو الإرشاد والتوجيه وليس صب المعلومات والحوار والجدل والنقاش بين المعلم والمتعلم، كما يتطلب ذلك أيضاً عدم الاعتماد بشكل كلى على الكتاب المدرسى ، فهناك الرحلات والزيارات والبحوث ، وطريقة التصدى لحل مشكلات الواقع من خلال المنهاج المدرسى، وأن يكون الواقع بكل تداعياته هو موضوع الدراسة، من هنا فإن تعديلا جذرياً لابد أن يشمل العمل التربوى برمته. هو الانتقال من التلقينية إلى الحوارية، أى الإيمان بالديمقراطية فى العمل بدءاً من وضع المنهج الدراسى مروراً بالعملية التدريسية ، وانتهاء بعملية التقويم فى نهاية العام، بحيث يكون المعيار ، هو مدى قدرة المتعلم على الفهم والإدراك وحل المشكلات وتقبل وجهات النظر الأخرى..

هذه الصيغة، هى الكفيلة بإعادة تربية الشباب وإعداد شباب القرن القادم للحوار والإيمان به كمسلك أصيل وضرورة للمعرفة والحياة، ومن هنا يتأتى الإيمان بالآخر وأهميته وعدم ازدرائه والتقليل من شأنه ، أيا كان هذا الآخر..

باختصار شديد مطلوب وعلى الفور مقرطة العملية التعليمية، سلوكا ومعرفة.. إن الإيمان بديمقراطية العملية التعليمية، لا يجب أن يكون شعاراً أجوف، ينادى به البعض، وهم يمارسون فى الواقع أبشع أنواع الديكتاتورية.

إن الصيغة الحوارية هى أنسب الصيغ الآن للقضاء على التطرف والإرهاب بإعادة التربية وبناء الإنسان المصرى على الروح الديمقراطية سواء كان ذلك فى النقابات أو الهيئات والنوادى والأحزاب السياسية، إن مشاركة شباب اليوم فى عملية صنع القرار وتحمل أعباء المسئولية، أصبح أمراً لا مفر منه للقضاء على جذر التطرف.

ويبقى أخيراً السؤال : هل تستجيب المؤسسة التعليمية ببيروقراطيتها المعهودة، وترهلها الإدارى والمعرفى

ورد فعلها البطئ - تجاه المستجدات فى العملية التعليمية..؟! هذا سؤال لا نود أن نجيب عنه الآن، ولكن نترك الإجابةعنه للقائمين على شأن المؤسسة التعليمية فى مصر.

الهوس العقائدى- التطرف - Fanaticism

وقبل الخوض فى إيضاح دلالات التطرف من محتوى المقررات الدراسية التى يتعلمها الطلاب ويحفظونها، يجدر بنا أن نعرض لمفهوم وتعريفات الهوس العقائدى - التطرف.

عندما نحاول أن نتناول قضية "الهوس العقائدى" فإننا نواجه بالعديد من الألفاظ المتداخلة والمتشابكة (التعصب - التطرف - التصلب) وهى جميعها ربما تؤدى نفس المعنى.

إن المتطرف يرى أن الله فى داخله. وأن قوى المطلق هى التى تحركه وأنه - أى المتطرف - يريدأن يلمس المطلق. وبهذا فإن التطرف يصبح - بالنسبة للمتطرف - رمزاً لقوى المطلق.

ولعل ما يشد الانتباه بالنسبة للسلوك. ويقصد بذلك مستوى الطاقة التى يواجه. بها المتطرف العالم الخارجى نكون دائماً فى أعلى قمته. وأن هذه الحدة أو ذلك المستوى العالى من الطاقة هو الخاصية الأساسية والعلامة المميزة التى يصطبغ بها السلوك المتطرف.

والحدة التى يتصف بها المتطرف ذات اتجاهين:

أحدهما إلى خارج الذات كطاقة مستثارة على درجة عالية من العدوانية تصل أحياناً إلى حد التفريغ المدمر، والآخر، إلى الداخل فى نوع من التركيز والتثبت حول مثالية معينة بشكل عنيد ومراوغ. وبينما ينشد المتطرف من النمط الأول الذى توجهت طاقته خارجياً تدمير بيئته، فإن المتطرف من النمط الثانى ينكر بيئته منذ البداية ويسمح فقط للقيم التى يعتنقها بوجود لها. ومع ذلك فليس من المنطقى الفصل بين هذين النمطين من صور التطرف، "ففى الأغلب الأعم يسعى المتطرف لتحقيق "قيمة" معينة من خلال تدمير ما حوله.

المقررات الدراسية والتطرف:

والسؤال الآن، كيف تلعب المؤسسة التعليمية دورها فى اقتلاع التطرف أو فى تثبيت جذوره، هناك العديد من الشواهد الدالة على أن المؤسسة التعليمية تقوم بدور هام وفعال فى صياغة فكر الصغار على التطرف وذلك من خلال العديد من الموضوعات التي يدرسها الطلاب بمراحل التعليم

المختلفة . ونحن هنا سوف نختار بعض النماذج الدالة، تاركين بقية المهمة لغيرنا من رجال التربية.

١- فى مقرر اللغة العربية لطلاب الفرقة الثالثة الإعدادية، وفى مادة النصوص، طبعة عام ٩١/١٩٩٢، قصيدة بعنوان "يابنيتى" للشاعر على الجارم، وهذه القصيدة مكرسة لتمجيد الحجاب بوصفه فضيلة الفضائل.

والسؤال ما موقف الطالبة والطالبة المسيحية الذى يجب عليه أن (يحفظ) تلك القصيدة. وما موقف الطلاب من غير المحجبات؟! أسئلة كثيرة تطرح نفسها ، وكان يجب أن تكون هذه القصيدة (للدراسة) وليس (للحفظ) صونا لوحدة الوطن.

٢- أيضاً فى مقرر اللغة العربية للصف الثانى الإعدادى فى مادة النصوص فى طبعة عام ٩١/١٩٩٢ موضوع بعنوان "المرأة العربية" وفى هذا الموضوع تمجيد وتركيز مبالغ فيه على زوجات الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام.

والسؤال: أليس هناك نماذج أخرى من تاريخنا الممتد عبر الآلاف السنين سواء فى الحقبة الفرعونية أو الحقبة القبطية تحدث توازنا ما بين تلك النماذج المقدمة فى فترة معينة؟ لا خالف حول تمجيد زوجات الرسول (صلعم) ولكن لماذا الإصرار على أحادية التفكير، وأحادية المعرفة والانتقاء وتكريس مفاهيم محددة ومتميزة. إن كان ذلك جائزاً فى فترة شوفينية سابقة، فإنه لايجوز فى مرحلتنا المعاصرة التى ننشد فيها التعددية السياسية والليبرالية الاقتصادية وتعدد الرؤى وتباينها. من هنا فإن الدعوة إلى التعدد السياسى يجب أن تنعكس فى تعدد اجتماعى وتعدد فكرى ومعرفى. فلا يمكن أن يكون هناك حديث حول تعدد سياسى فى ظل قهر اجتماعى وتهميش للتعدد الفكرى والدينى. هناك سيدات فاضلات من هنا ومن هناك؟ لماذا الإصرار على الأحادية؟

٣- وفى كتاب النصوص طبعة ١٩٩١/٩٠ للصف الأول الإعدادى قصيدة بعنوان "ابتهال الفجر" لشاعر مجهول يدعى رشاد يوسف، وهى قصيدة تمجد المؤسسة الدينية الإسلامية - الأزهر - وهى قصيدة (حفظ) على جميع الطلاب بصرف النظر عن معتقداتهم الدينية. فى ظل هذا السياق لا يمكن تشكيل وعى هذه الأمة بدون الاعتراف بالتعدد العقائدى.

٤- مقرر النصوص والبلاغة والأدب طبعة ١٩٩١/٩٠ ملئ بقصائد لشعراء المدح ويمجد الشعر فى صدر الإسلام وهو شعر ملئ بالروح الانفعالية تجاه العقيدة الإسلامية دون سواها من العقائد الأخرى. نحن لسنا ضد ذلك

بالطبع، ولكن علينا أن نراعى الآخرين فجميع الطلاب عليهم (حفظ) هذا الشعر والامتحان فيه والتقويم- النجاح والرسوب - يكون وفق معيار (الحفظ) وجودة الاسترجاع.إن فرض ذلك الأمر على قطاع الطلاب ينتقص من حق المواطنة، فليس تاريخ الأمة قاصراً على فئة دون أخرى، إن تاريخ هذا الوطن ملك للبشر الذين عاشوا فيه وناضلوا من أجله، وكافحوا فى سبيل تحريره وتقدمه، بصرف النظر عن المعتقد الدينى. إننا لا نملك استبعاد فئات من أبناء هذا الوطن ودفعهم خارج تاريخه.

كما أن اختيار الشعراء فيه تحيز واضح وفيه أيضاً بعد أيديولوج وسياسى ودينى، فنحن نجد اختيار شعراء معينين واستبعاد شعراء، سواء فى المراحل التاريخية السابقة أو فى المراحل الحديثة والمعاصرة. فهناك شعراء أمثال أحمد عبد المعطى حجازى وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور.. الخ وغيرهم لم نر لهم قصائد فى المقررات الدراسية. كما أن اختيار الموضوعات لا يتناسب مع الطموحات الوطنية. كما أن هناك شواهد عن بعض السادة المسئولين فى مرفق التعليم تطوعوا بإصدار تعليمات تمثل قناعاتهم الخاصة وأيديولوجيتهم وبعض المعلمين ومديرى المدارس والموجهين لهم توجهات واتجاهات عقائدية تغذى ظاهرة التطرف وتصب فى نهرها الدافق.

إننا نؤمن أن مواجهة التطرف لا يمكن أن تتم بدون تأصيل حق الاختلاف. فقد كنا ونحن طلاب بمراحل التعليم المختلفة يوجد معنا وبيننا زملاء وأصدقاء مسيحيون بالفصول الدراسية . الآن فى مدارس الصعيد يتم تجميع المسيحيين فى فصل واحد تحت دعوى عدم توزيعهم فى حصة الدين ولتحقيق الأمن والاستقرار، ولكن ذلك يؤدى بالضرورة إلى خلق "جيتو" داخل كل مدرسة.أيضاً فى المدارس المسيحية مثل "الفرير" و "الليسيه" كانت الغالبية من الطلاب مسلمين بحكم التركيب السكانى والنسبة العددية. والآن الوزارة تسمح بإنشاء مدارس إسلامية أو تحت الشعار الإسلامى، ونعتقد أن ذلك بعيد عن الإسلام، لأن العملية التربوية والتعليمية بعيدة عن الربح والمكسب، فهى عملية قومية ووطنية بالدرجة الأولى.

إن إنشاء مدارس للروابط والهيئات الدينية والخيرية باسم الإسلام أمر غير مطلوب ، حيث يتم اختيار الطلاب والمعلمين الذين يقومون بالتدريس على أساس دينى صرف. إن موافقة الوزارة على إنشاء تلك المدارس يعد مساهمة منها فى تأجيج الصراع



الطائفى والمعرفى والدينى فى بلد لم يعرف لهذه الظاهرة وجوداً من قبل. إن الصمت الثقافى أو الصمت الرسمى على تلك الممارسات يعد مشاركة بشكل أو بآخر.

والمثال الذى تحت يدى بالوثائق والأدلة المادية "مدرسة الصفوة الخاصة" ذات الشعار الإسلامى الواضح. ففى البيان التأسيسى لهذه المدرسة يرد الآتى: كان سادة العرب يطلقون طاقات أبنائهم فى البادية، كما نشأ رسول الله (صلعم)، والآن المتميزون يرسلون أبناءهم إلى مدرسة الصفوة فى كنج مريوط بالإسكندرية.

ويتضح من تلك الفقرة تميز الأثرياء والأغنياء. فهم متميزون بالثروة وليس بالتقوى والعبادة والصلاح. لأنهم القادرون على دفع نفقات تلك المدارس الباهظة. ويتضح أيضاً الانحياز الدينى وتوظيف شعاراته. هذه المدارس الإسلامية الفندقية تقول برامجها المدونة ببيان التأسيس والدعاية الخاصة بها:

"هيئة التدريس فى الروضة (٣٤) معلمة مؤهلة خلقيا وعلميا منهن (٦) من الولايات المتحدة الأمريكية و(٤) من انجلترا إلى مشرفة تربوية من جامعة اكسفورد ؟؟" هذه نماذج الخصخصة الإسلامية فى العملية التربوية. التى تضع شعاراً إسلامياً وتستخدمه تحت سمع وبصر وموافقة المؤسسة التعليمية، وليس لنا تعليق أكثر من ذلك.

تحقيق

الفلسفة فى الجامعات المصرية

أزمة الفلسفة فى الجامعات المصرية، هى أزمة عقل تهيمن عليه أفكار سوداوية وظلامية، من قبيل أن الفلسفة مقابل للإلحاد والكفر، ويؤكد تاريخ الفكر الفلسفى الإسلامى تلك الهيمنة، التى عانى منها مفكرون وفلاسفة مسلمون عديدون، أمثال ابن رشد والسهروردى وابن طفيل والحلاج، حتى أصبحت كلمة فلسفة فى المخزون الجمعى لدى العامة وكثير من النخبة، كلمة سيئة السمعة.

وفى هذا التحقيق محاولة للدخول إلى قلب المعترك الفلسفى فى مصر، حيث أقسام الفلسفة بكليات الآداب المنتشرة فى ربوع الكنانة، باستطلاع آراء القائمين على تدريس الفلسفة فيها، وتقطر إجاباتهم مرارة وحسرة على ماوصل إليه تدريس الفلسفة من فوضى، لن تؤدى إلى خلق تيار فلسفى عربى، خاصة أن الاتجاهات الرئيسية لمناهج الفلسفة فى الجامعات المصرية، التى تفصلها عن الواقع الحياتى، الذى ننشد فيه لقاءً ثورياً.. عندما يلتقى الفيلسوف مع رجل الشارع، وتخرج الفلسفة إلى معترك الحياة ذاتها

* د.سيد القمنى
التلقين يغلب الفكر

لم يزل الغالب على أقسام الفلسفة لدينا هو تدريس تاريخ الفلسفة والأطوار التى مربها الفكر الفلسفى دون تكوين عقلية فلسفية حقيقية، عدا حالات نادرة تعتمد على الأستاذ نفسه وهم الأساتذة اللذين يسوقون المادة العلمية فى إطار من الإشكاليات التى تعتمد إثارة الذهن والبحث عن الحلول واحترام الرأى الآخر وإرساء أسس عقلانية ومنطقية فى التعامل مع الإشكاليات وفق مناهج تترك المفاضلة بينها للطالب وهى أحسن النتائج المرجوة من دراسة الفلسفة بشكل عام وإن كان لازال هناك نقص حاد فى ارتباط الفلسفة بجامعتنا بمشكلات الواقع الراهن إضافة إلى استبعاد ونفى فلسفات أساسية بل وفروع بكاملها لهذا العلم يتم تهميشها بالنظر إلى الجو العام التكفيرى السائد الآن. هذا ناهيك عن الطابع الغالب على الامتحانات التى تختبر قدرة الطالب على الحفظ والتذكر. أكثر من تلك التى تستفز فيه الطاقات المستفادة فى حل اشكاليات تطرح عليه وإن كان ذلك لا ينفى أبداً تحقق تلك الأهداف لكن حالات فردية متباعدة ومع أساتذة يؤدون هذا الدور.

بداية يجب ألا نتصور أن بالإمكان وضع نظرية شمولية نفسر كل شئ وفقها، عند حدوث ذلك فإن الحاصل بالفعل أنها تتحول إلى منهج ضمن مناهج أخرى تشكل أدوات بيد الباحث يستعين بها ضمن أدوات أخرى ولاتظل مطلقاً الأداة الوحيدة لتفسير كل شئ. أما القول بأنه لم توضع حتى الآن نظرية فلسفية عربية معاصرة فهو كلام غير علمى فليست هناك نظرية فلسفية عربية وأخرى زنجية وثالثة قوقازية فالفلسفة علم كأى علم لايعرف التقسيم الجنسى لكن ربما ان كان المقصود فى السؤال هو البحث عن رؤية فلسفية خاصة تتناول إشكالياتنا وأزماتنا إذا كان المقصود كذلك فعلى الساحة الآن

د.سيد القمنى: له العديد من الأبحاث التى تهتم بالأسطورة ودراستها منها «الحزب الهاشمى» و«الأسطورة والتراث» و«النبى إبراهيم» و«إيزيس وعقيدة الخلود» وغيرها.

محاولات جادة ومحترمة تماماً كما فى أعمال الجابرى ومروة وأبو زيد والعروى وغيرهم كثير لكن ماننصر عليه ونراه هاماً بالفعل هو أن تؤسس تلك الرؤى الفلسفية لتجاوز التاريخ العبء الذى يفرش ظل فلسفته السجونية السحرية على فكرنا ومناقشة ذلك الأمر بجرأة الفلاسفة وفتح العقل على السؤال دون تكفيرات وتحريمات ودرس التراث دراسة علمية تضعه فى حجمه الصحيح داخل الرؤية الفلسفية المرجوة دون المبالغة فى بعض مناطق ودون نفى بعضها الآخر وقبل ذلك أتصور أن المهمة الأساسية الملقاة على عاتق الفلاسفة العرب هى تحديد الإشكاليات مع وضع تحديدات أخرى واضحة لاتقبل اللبس لكثير من المفاهيم المستخدمة بشكل رجراج متميع ضائع فى فضاء الاستخدام الانتهازى مثل مفاهيم التراث والعروبة والإسلام والقومية والأمة الخ. وعلاقة هذا كله بالمأثور متجادلاً مع آمالنا وطموحاتنا ومع واقعنا ودون بناء ذلك على أغراض إيديولوجية ونفعية.

محمد صالح السيد:

إجهاض مشروع الفلسفة

إننا نحتاج -وبشكل مستمر- إلى تطوير مناهجنا ودراستنا الفلسفية، بما يسمح بقيام الفلسفة بمهمتها التنويرية، فى مجتمع ينشد التقدم -كالمجتمع المصرى- ومن أوليات التقدم ضرورة التركيز على أمرين هامين هما: العقل، والحرية، لذا يجب أن تؤكد دراستنا الفلسفية ومناهجها على هذين الجانبين فى الإنسان المصرى، وهما جانبان متصلان أشد الاتصال. فيقام للعقل قوائمه التى تسمح له بالإبداع، وتنفره من الاتباع، ويهئ له مناخاً حراً للتفكير، وترسخ قيم الحوار الحر وآداب التخاطب، كما أن الفلسفة يجب أن ترسخ فى دارسيها ملكة النقد، وهى ملكة هامة فى التعامل مع الوافد الثقافى، تدفع المتلقى إلى :التحليل، والموازنة، والاجتهاد،

د. محمد صالح السيد: أستاذ الفلسفة الإسلامية ورئيس قسم الفلسفة بآداب المنيا.

والاختيار، فلايقع أسيراً لذلك الوافد إليه، كما أن هذه الملكة تعد واحدة من الأسس التى يجب أن نتعامل بها مع تراثنا، فتدلنا على ما نأخذ، وما ندع من قيم هذا التراث، فنأخذ جزءه الخلاق المبدع، وندع جزءه الخامل البليد، وهى أيضاً فضلاً عن ذلك كله تساعدنا على تصحيح أفكارنا، ونقد أنفسنا، والنقد الذاتى يعد من أهم خصائص التفكير الفلسفى، بل من أهم خصائص الثقافة بوجه عام.

وأشير-إلى أمرين هامين فى كيفية تدريس الفلسفة، فأما الأمر الأول: فانه يغلب على الصورة التى تدرس بها الفلسفة شعور بالعزلة لدى بعض الدارسين، ذلك لأنها غالباً ماتقف عند عرض النظريات والأفكار المجردة التى لاصلة لها بالواقع كثيراً، وهى صورة يحسن استبدالها بصورة جديدة تركز على ربط الفلسفة بواقعنا، فتقوم بتحليله، والتنبيه على مشكلاته، وتساهم فى تطويره مادياً وروحياً، بما تملك من فكر يصلح لتوجيه مجتمعنا نحو التقدم الذى يجعل حاضرنا أفضل من ماضينا، ومستقبلنا أفضل من حاضرنا وأما الأمر الثانى: فانه يتعلق بعرض المذاهب الفلسفية على الدارسين، وهنا ننبه إلى ضرورة عرضها عرضاً موضوعياً حيادياً، بعيداً عن الاتجاه الفكرى، أو الثقافة التى ينتمى إليها القائم بتدريسها، وعلى القائمين بتدريس هذه المذاهب التنبيه إلى أن هذه المذاهب فى جملتها اجتهادات قابلة للصواب والخطأ، وليست لها صفة العمومية، كما أن المذاهب الأجنبية مذاهب خاضعة لثقافة الأمة التى ظهرت فيها، وتبعاً لذلك قد نجد فيها ما لايتناسب مع قيمنا، على أنه يمكن الاستفادة من هذه المذاهب جميعها، إذا نظرنا إليها نظرة تكاملية بعيدة عن التعصب الضيق لمذهب بعينه.

أما لماذا لم نستطع حتى الآن تكوين مايمكن تسميته بفلسفة عربية؟ أقول بداية أنه لايجب أن ننكر حق مفكرينا وأساتذتنا الكبار، فلو حاول بعضهم- كل من جانبه- أن يقدم مشروعاً لفلسفة عربية معاصرة، يجمع بين الأصالة والمعاصرة، ومازالت جهودهم فى هذا المجال مستمرة، غير أنها جهود فردية، ولم تتمكن بعد من صياغة إبداع فلسفى جديد، يستجيب لضرورات العصر من جهة، ويقف أمام الوافد الثقافى بندية، رافضاً الاستلاب الحضارى من جهة أخرى، ومحاولاً أن يجدد تراثنا الإسلامى بما يتلاءم وعصرنا الذى نعيشه، ولانريد أن يفلت منا من جهة ثالثة،فلا شك أن هناك خطوات على الطريق وجهوداً مشكورة بذلت على مدى قرن من الزمان، لكن الطريق

مازال طويلا وشاقاً، ولعل تأخرنا فى الوصول إلى صياغة هذا المشروع، راجع إلى الجدل الطويل الذى احتدم حول مشكلة الأصالة والمعاصرة.

د.محمد أبو قحف:

نظام التعليم المتهالك

أحيى هذا الشعور الجميل وهذه الصحوة نحو البحث حول آفاق الفكر الفلسفى العربى كيف يصير وإلى أى مدى يسير وعواقبه وعوائقه وحاجاته ومحتاجاته..

أولاً: توجد عدة اتجاهات وتيارات فى دراسة الفلسفة فى الجامعات المصرية. الاتجاه الأول: الفلسفة الإسلامية بفروعها الكثيرة من علم كلام وبحث قضايا التراث فى ضوء قضايا ومتجددات العصر الحديث والجمع بين الأصالة والتجديد كذلك مايتعلق بعلم الفقه والقياس الأصولى وحل المشكلات الدينية والشرعية ومايتجدد من حوادث ومعطيات حديثة بالقياس لحلول ومطيات السابقين وماورد فيه الكتاب والسنة المطهرة. ومن مناهج الفلسفة والدراسات الفلسفية أيضاً مايتعلق بالتفكير الفلسفى المشائى وأثره لدى فلاسفة الإسلام العقلانيين كالكندى والفارابى وابن رشد وابن خلدون ومايتعلق من نظريات فلسفية وعلمية ومحاولة ايجاد أصالة فكرية لدى المفكرين العرب والمسلمين فى ضوء دراساتنا لمعطيات المفكرين المحدثين علماء وفلاسفة ومايواكب ذلك من تيارات فلسفية وروحانية فى مجال التصوف الإسلامى وإصلاح الأخلاق وتقويم النفس وتحليل آثارها.

ومن أهم المناهج والتيارات الفلسفية تيارات التفكير الفلسفى العقلانى التى ظهرت عند نخبة من كبار مفكرى العرب المحدثين أمثال زكى نجيب محمود وحسن حنفى وعلى سامى النشار ومصطفى عبد الرازق والتفتازانى وعاطف العراقى وإبراهيم مدكور وتوفيق الطويل وغيرهم.. ولعل أهم ماتركه هؤلاء فى مجال الفلسفة الحديث هو محاولة التواصل الفكرى والحضارى بين المتقدمين والمحدثين

* د. محمد أبو قحف: رئيس قسم الفلسفة بآداب الزقازيق.

ومحاولة فتح آفاق جديدة من خلال الانفتاح على أصول الحضارات والثقافات العربية الحديثة وهذا بلاشك عامل حاسم من عوامل التنوير وقد نملى هذا كله فى مناهج المفكرين المصريين فى كيفية دراسة أفكار ومناهج المفكرين والفلاسفة العقلانيين والحدسيين الغربيين وقد ظهرت على أثر ذلك مناهج حديثة فى دراسة العلوم الحديثة كالمنهج التجريبى والعقلى والتاريخى والنقدى والحدسى وظهرت تيارات جديدة مثل تيارات الفلسفة الحديثة والمعاصرة وفلسفة العلوم ومناهج البحث والمنطق الرمزى والتنبه إلى ضرورة المزج بين العلوم النظرية والعلوم العملية وإدخال مناهج الرياضيات فى مناهج الرياضيات فى مناهج العلوم الحديثة.

ثانياً: هناك عوامل كثيرة أدت وتؤدى إلى انعدام ظهور تيارات فلسفية عربية أو مصرية حديثة مثلما كان عند الأوائل:(١) عدم الوعى الكافى بأهمية الثقافة والتراث العربى والإسلامى.

(٢) عدم الاهتمام بقضايا التراث وتطوير هذا التراث بحيث يواكب متطلبات العصر الحديث.

(٣) عدم وجود التشجيع الكافى للتحرر الفكرى والعقلى بسبب التقوقع فى ماضى التراث القديم وكذلك نتيجة لمعظم النزعات القديمة والخوف من اقتحام السواتر.

(٤) نظام التعليم المتهالك وعدم وجود نزعة مخلصة وحقيقية للتطوير والاجتهاد والتفكير الحر ومايكبل الأساتذة المصريين من قوانين ولوائح وتسلطات وأحقاد مختلفة وعدم اعطاء الحرية لأستاذ الجامعة فى استعراض مواهبه ومؤلفاته الفكرية.



حمزة السروى:

خطـــة تنميـــة مستقلـــة

لكى نحدد الإتجاهات الرئيسية للفلسفة فى الجامعات المصرية يجب أولاً أن نحدد ماهى الفلسفة. غير أن الإجابة على هذا السؤال ليست سهلة، فتلك من أكبر المشكلات التى تواجه المشتغلين بالفلسفة، فى عدم إتفاقهم على معنى واحد محدد للفلسفة، فقد تكون هناك اتجاهات من النشاط العقلى متباينة، وتعد كلها -على السواء وعلى الرغم من تباينها- فلسفة.

غير أننا لو استرجعنا فهم أفلاطون أو الرواقيين أو ديكارت، أو البرجماتيين أو غيرهم للفلسفة لوجدنا أن هؤلاء جميعاً يجعلون من الفلسفة محاولة لبناء إنسان جديد، قادر على فهم ذاته، وفهم العالم من حوله، وقادر كذلك على الإسهام فى حل مشكلاته. هكذا كانت الفلسفة تاريخياً، فكان لكل عصر مشكلاته، وكانت الفلسفة فى كل عصر محاولة للإجابة أو حل لهذه المشكلات. كانت المشكلة فى عصر ماقبل سقراط هى جوهر الوجود الذى يكمن وراء المتغيرات. ثم مع سقراط وبعده كان السؤال هو ماحقيقة الإنسان، وعلى أى أساس ينبغى أن يقيم سلوكه فرد أو مجتمعا. ثم كان السؤال فى العصر الوسيط فى الغرب المسيحى والشرق الإسلامى على السواء هو تحليل مفهوم الدين وبيان عدم التناقض بينه وبين الفلسفة. ثم دخلت أوروبا -وحدها هذه المرة- تاريخها الحديث منذ عصر النهضة وحتى العصر الحالى، وكان السؤال هو ماذا يعرف الإنسان عن نفسه وعن الطبيعة وعن الله، ماهى حدود العلم، ودوره فى إعادة بناء الإنسان الجديد.

إن عصرنا يعج بنتائج العلم، ويموج بتغيرات الأنظمة الاجتماعية جميعا ومهمة الفلسفة أن تفهمه، وتعين الإنسان على الخوض فى بحر الحياة بأمان وثقة.

ولقد انقسم الفكر المعاصر -فيما يرى الدكتور زكى نجيب محمود فى إجابته على الأسئلة المطروحة عليه

- حمزة السروى : باحث

-اتجاهات أربعة رئيسية متكاملة أكثر منها متصارعة، تلك هى: المادية الجدلية، البرجماتية، الفلسفة التحليلية، والظاهراتية.

أما المادية الجدلية فهى مادية بمعنى أنها ترد كل شئ إلى المادة، على أن تلك المادة ليست ساكنة، وإنما يصيبها التغير والتطور وفقاً لقوانين الجدل (الديالكتيك) التى تعتبر أن التناقض مقوما أصيلاً فى الطبيعة، وأن الصراع بين الأضداد هو سمة كل شئ وأساس كل حركة فى الطبيعة، وترى كذلك أن تراكم «كم» من التغيرات من نوع واحد حتى حد معين، ينقلب معه ذلك الكم المتراكم إلى كيف جديد، أى إلى نوع آخر، وترى أخيراً أن هذا النوع الجديد كما كان نقضاً لنوع سابق، فإنه لايدوم وإنما يأتى ماينقضه هو الآخر، وهكذا يستمر السير فى طريق التطور.

وتطبيقاً لهذا السير على تاريخ الإنسان نشأ ماسُمى بالمادية التاريخية.

إذا جاز لنا القول عن المادية الجدلية، (ومعها المادية التاريخية) بأنها فلسفة للتاريخ، بمعنى أنها تصوب النظر إلى الماضى لترى كيف سار حتى انتهى به السير إلى الحالة الحاضرة، حق لنا أن نقول عن فلسفة البرجماتية أنها فلسفة المستقبل بمعنى أنها تقيس الأمر الراهن بما يترتب عليه من نتائج عملية نستطيع الحكم عليها بقبول أو برفض. وأن القيمة الحقيقية للفكرة، أى فكرة، هى فى مقدار ماتؤدية بناء عليها من عمل.

ويتصل بالبرجماتية إتصالا وثيقاً مذهب يقال له «مذهب الإجرائية» فى فهم المعانى والأفكار. فالفكرة معناها هو مجموعة من الإجراءات التى نجريها فى تحقيقها، وهو قول مطابق لما تقوله البرجماتية، لولا أن الإجرائية لاتقصر الأمر على الإجراءات المادية التى تتم فى سلوك معين، بل توسعه حتى يشمل الإجراءات التى تتم فى العقل- كما يحدث فى مسألة رياضية مثلا.

إذا كانت المادية الجدلية تنظر إلى سير التاريخ- وكيف انتهى إلى مانحن فيه- وكانت البرجماتية تنظر إلى مايُراد عمله وإجراؤه فيما هو آت من زمان فإن أصحاب التحليل الفلسفى والتحليل المنطقى (وبينهم اختلاف فى المعنى)، يقفون حيث هم ليروا أولاً ماذا تحت أقدامهم، ويُشَرِّحُون الجسم اللفظى ليروا مايمكن أن يكون للعبارة من معنى لا على أساس النتائج الفعلية المترتبة عليها كما قال البرجماتيون- بل على أساس منطق اللغة نفسه، إذ كثيرا جداً مانرص الفاظاً بعضها إلى جوار بعض حتى يكتمل لنا بناء تقبله قواعد النحو، لكن منطق العقل يرفضه،

ولكى يرفضه منطق العقل أو يقبله، لابد بادئ ذى بدئ من تحليله حتى نتبين عناصر بنائه ومابين تلك العناصر من روابط، وعندئذ يتبدى اللغو الفارغ من الكلام ذى المعنى.

ومدرسة التحليل هذه لاتجعل (العبارات) التى نقولها مجرد صور نعكس بها أفكاراً فى رؤسنا، بل يجعلونها هى هى الأفكار، وبذلك نقلوا التقابل الذى كان الفلاسفة يجرونه بين «الفكر» و«الواقع» دون تحديد لطبيعة الفكر، نقلوا هذا التقابل فجعلوه بين «العبارة اللغوية» وبين «الواقع»، وبذلك لم يتركوا مجالاً لكائنات شبحيه تعرقل سيرنا نحو الوضوح.

أما «الظاهراتيه» أو علم الظواهر العقلية أو «الفينومينولوجيا» (وعنها تفرعت بعض فروع الفلسفة الوجودية) فموقف رابع من الفلسفة المعاصرة يريد أصحابه تحليل الوعى الإنسانى فى إدراكه للأشياء لعلنا نقع على حقيقته وحقيقة تلك الأشياء فى آن معا، لقد رفض «هوسرل» البدء من المعطيات الأولية التى تقع على حواسنا كما يقول التجريبيون، وكذلك رفض وجود أطر صورية عقلية فى فطرة الإنسان (مقولات) كما يقول المثاليون،وذهب إلى وجوب مواجهة الأشياء بلا فروض مُسبقة، فتكون حقيقة الشئ الذى ندركه هى بالضبط كما ندركه، حتى إذا ما سألنا سائل: أهى حقيقة حسية أم حقيقة عقلية، أجبناه بأننا نرفض التفرقة من أساسها.

فهذه الزهرة التى أراها وأعى صورتها لونا وشكلاً ورائحة وكل شئ، هى كما أراها وأعيها، ولاتحليل لها عندى وراء ذلك، فلا أقول أنها جاءتنى معطيات حسية مبعثرة، ثم قام ذهنى بجمع المبعثرات فى زهرة، وكذلك لا أقول أن عقلى كانت به أطر صورية فى فطرته هى التى جذبت إليها مدركات الزهرة وصبتها فى قوالبها حتى تكاملت فى تصورى زهرة، وإنما الذى أقوله، أننى زدركت الزهرة كما أدركتها، وإذن فهذه هى حقيقتها.

إن الإدراك أو الوعى هنا هو بمثابة شُعاع الضوء يسقط هنا أو هناك فيظهر بسقوطه شئ ما. وأهم مايمز الوعى هو مايُسميه هوسرل «بالقصدية» أى أنه يقصد باتجاهه المعين إلى سقط مايسقط عيه فندركه، وعلى هذا الأساس يكون من التناقض أن ندعى بأننا نعى فكرة مادون أن يكون لهذه الفكرة ماتشير إليه فى دنيا الواقع.

لقد قيل عن الفلسفة المعاصرة أنها تتميز عموماً- بأنها جعلت مدارها الرئيسى هو البحث عن «المعنى»، وبعض مايقصد إليه بهذا الوصف هو أنها أصبحت تشترط لكل فكرة تدور فى الذهن، ولكل عبارة ينطق بها

اللسان مقابل في الواقع يكون هو مدلول الفكرة أو معنى العبارة فإذا لم نجد للفكرة المعينة أو العبارة المعينة مقابلاً تدل عليه كانت فكرة ذائفه، أو عبارة فارغة.

ذلك هو موقف الفلسفة المعاصرة بأجمعها كائنا ما كان مذهبها، مادية جدلية أو برجماتيه أو تحليلية أو ظاهراتية وجودية. فما هو موقف الفكر العربى من ذلك كله؟.

الموقف العربى من فلسفة العصر:

لسنا واجدين عند المشتغلين بالفلسفة فى مجتمعنا وجامعاتنا إتجاها فلسفياً محددا، وإنما قصارى مانحن واجدون هو تشيع لواحد من الاتجاهات الفلسفية الأربعة السابقة، أخذ كل واحد من المشتغلين بالفلسفة منها مايتفق مع تكوينه العقلى، فما من مذهب منها إلا وقد كان له الأتباع المؤيدون العارضون الشارحون دون أن يكون لنا إتجاها فلسفياً محدداً نرى فيه أنفسنا، ويرانا فيه غيرنا.

على أن ذلك يرجع إلى جملة أسباب منها الاقتصادى والسياسى والفكرى.

والأمة العربية تعانى -تاريخياً- من أزمات اقتصادية، فلم تستطع أن تحول انجازات العرب العملية والتكنولوجية فى الفترة التى امتدت من أوائل القرن الثامن، وحتى أواخر القرن التاسع (والتى أفرزت العباقرة أمثال الكندى والبيرونى والفارابى وإبن سينا، إضافة ابن رشد فى القرن الثانى عشر، وابن خلدون فى القرن الرابع عشر) إلى ثورة صناعية دائمة تضمن استمرار التطور الحضارى، وذلك لفشل التجار العرب فى التحول إلى طبقة رأسمالية زراعية وصناعية قادرة على استثمار وتطوير تلك القدرات العلمية والتكنولوجية، وتجذيرها فى التربة العربية، وذلك لقلة فى الإمكانيات الاقتصادية، وحتى بعد أن ظهر البترول فى البلاد العربية كانت الفرصة قد فاتت حيث تأصلت الرأسمالية فى أوروبا وأمريكا، وأصبح النمو الرأسمالى فى البلاد العربية نمواً شائها وتابعاً للرأسمالية العالمية.

وعلى الصعيد السياسى، كان الثبات الطويل طوال الحكم العثمانى الذى مهدت له غزوات التتار والمغول، وماتلاه من استعمار أوروبى وأخيراً إسرائيل، إضافة إلى الاستبداد وغياب الديمقراطية، كل هذا أدى إلى تعثر مشروع نهضة القرن التاسع عشر والتى قادها الأفغانى والكواكبى ومحمد عبده، والتى واكبت محاولة محمد على لبناء دولة جديدة فى العصر الحديث.

أما على المستوى الفكرى، فقد كان انتصار الغزالى على ابن رشد،

وسيطرة الأفكار الغيبية على عقول الناس، بدلاً من اعمال النظر العقلي، وتحول اللغة العربية إلى لغة صنعة عاملا آخر من عوامل التخلف الحضارى للعرب، وسيادة التعاليم المدرسية وافتقار الجامعة إلى الروح والتقاليد العلمية الرفيعة.

ولعل هذا يفسر غياب الفلسفة العربية كنتيجة طبيعية لافتقار الأة العربية إلى الاستقلال الاقتصادى والفكرى والحضارى على وجه العموم.

ونحن بحاجة إلى تبنى خطة تنمية مستقلة تحقق للشعوب العربية الإكتفاء الذاتى والاستقلال الاقتصادى الذى يضمن إضطراد التقدم ورفع مستوى المعيشة للشعوب العربية وعلى الصعيد السياسى، نحن بحاجة إلى تسييد الروح الديمقراطى فكراً وسلوكاً، وضمان حق كل إنسان فى إبداء الرأى والاختلاف، بما يتيح المجال لتفتح الملكات، وإطلاق روح الإبداع والابتكار. وعلى الصعيد الفكرى، نحن بحاجة إلى تسييد المنهج العلمى، وإعمال العقل، والتخلى عن الخرافة، وعن كل مايجافى فى العلم. كما أننا بحاجة إلى ربط النظر بالعمل تمشياً مع روح العصر الحديث بما يضمن أعمال جدلية الفكر والواقع التى تؤدى إلى تطوير كل منها للآخر، وتطورهما معاً. كذلك يجب أن تكون اللغة المستخدمة لغة علمية محكمة، ودقيقة تفى باغرض دون زيادة أو نقصان، وأن تتخلى عن الصنعه والمبالغة.

كذلك يجب أن تدرس تاريخنا وواقعنا بُغية الكشف عن المحاور الفكرية الأساسية التى تحكم مجتمعنا. كما يجب الإلمام الدقيق -من ناحية أخرى- بما يجرى حولنا من أفكار واتجاهات فكرية معاصرة بحيث نستطيع أ نضفر من هذا، وذاك فكراً يحقق ذاتنا «كعرب معاصرين». حينئذ يمكن أن «تدق ساعة الفلسفة العربية». ويكون لها صوت مسموع وحركة مرئية.



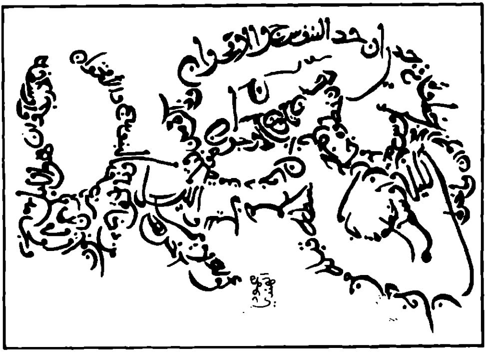
د. مجدى عطا الله:

ميلاد تيار فلسفى عربى

إن الناظر لما يدور على الساحة العلمية الآن ليجدها تتأرجح بين التلقين لما هو معروف محفوظ فى الكتب من شين أو من يلقى هذه العلوم مع التحليل والنقد محاولاً عرض وجهة نظر جديدة تتمشى مع منجزات عصرنا المتقدم أو بين المحاولات القليلة لبعض الأساتذة من أساتذتنا الماديين لإنتاج فكر فلسفى يحمل الهوية العربية والإسلامية محاولاً فى ذلك المزج بين الأصالة والمعاصرة أو بين التراث والتجديد وهؤلاء الأساتذة هم الصفوة ولقلة ممن تعانون وتقاسون فى سبيل إبراز اتجاهاتهم الفلسفية ذلك لأن الفلسفة نظر إليها منذ هجرة الأمام الغزالى عليها نظرة شك وارتياب تطورت هذه النظره وتنامت فى عصور الإضمحلال العربى والجذر الحضارى الإسلامى بعد السبع قرون الأولى ووصلت ذروتها فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر بفعل عوامل كثيرة كان أهمها دخول بعض المفاهيم الخاطئة للفكر الإسلامى وبعض البدع والممارسات التى ليست من جنس الدين فى شئ بحيث أصبح المتواكل والبدعه والفهم الخاطئ للقضاء والقدر هو السمة العامة التى يتصف بها العالم الإسلامى فى الزمنين السابقين للدرجة التى حدث بالبعض أنه يسم الفلسفة بأنها ال والزندقة هذا فى الوقت الذى تأخر فيه أوروبا بالفلسفة كرائد لها فى تقدمها وتطورها.

وإذا ما أردنا الخروج من هذا المأزق الذى تعيشه الفلسفة الآن علينا أولا تمهيد الأرضية الفكرية السائدة تمهيد تكون الفلسفة فيه هى القاسم المشترك الأعظم فى عقول الناس لكى يتكلمون لديهم الحد الأدنى للترف على الفكرى المنشور ولعل ذلك يتم بوضع بعض الضوابط المنهجية لتدريس الفلسفة فى جامعاتنا على مستوى كل التخصصات لكى يكون الفرد داعياً لما يدور حوله من مشكلات على المستوى الاجتماعى والثقافى، وذلك يربط الإنسان بتراثه ومحاولة تأصيل ذلك فى نفسه مع السير قدماً نحو التقدم

* د.مجدى عطا الله: أستاذ الفلسفة بآداب الزقازيق.



العلمى المتشدد فى مواثرة بين مايسمى بالأصالة والمعاصرة مع وضع فى الاعتقاد تشجيع البحث الحر والتحرر الفكرى والعقلى والانفتاح على العالم حضارياً وفكرياً للبحث لنا عن دور نلعبه على الساحة الفلسفية الآن تحدد هويته كعرب مسلمين أصحاب تراث قاد العالم عدة سنوات.

ويقينا تشكل الآن فى جامعاتنا آراءاً فلسفية يحتاج الرعاية وال والتشريع هذا التيار استمد أصولة ومنهجه من زعماء التجديد فى الفكر العربى والإسلامى أمثال جمال الدين الأمام محمد عبده وغيرهما من مفكرى الإسلام المحدثين الذين حاولوا نفض غبار السنوات العجاف عن الفكر الإسلامى وتثقيفه الإسلام من الاتهام الخاطئة وبعض الممارسات والطقوس التى ليست من خيس الدين هذا التيار يحاول من خلال تصر الدين والذات أيضاً أ يثبت للعالم فى الداخل أن الإسلام دين العقل والفكر والتقدم والمرئية حتى يحاول إزالة نظرة الشك والأرتياب التى اتسمت بها لافلسفة فى عصور التخلف ثم كبر ذلك يحاول أن يأخذ بيد الفكر مبرزاً وجهة النظر العربية والإسلامية بما يمثل الأيديولوجيا الخاصة بنا ولذلك فإن روعى هذا التيار وتلاميذه سوف يكون هناك فلسفة خاصة بنا يوم من الأيام وسنعيش على نتاج أفكارنا بدلاً من استيرادنا للأقطار وعيسنا فى هامش الحضارة هكذا مستهلكين منذ سنين طويلة

د. سعيد مراد:

سيــــادة قيــم الجمـــــود

تكاد تتفق لوائح كل الجامعات المصرية على مناهج واحدة من حيث الموضوع فقط وعلى سبيل المثال تحدد اللوائح ما يدرسه طلاب الفرق المختلفة من المواد.

الفرقة الأولى فلسفة إسلامية "مدخل" وفلسفة يونانية ما قبل أرسطو وهكذا فى كل الفرق يتم تحديد المواد التى تدرس لكن تناول هذه المواد من حيث الموضوعات والمشكلات التى تطرح تختلف من جامعة إلى جامعة بل أحياناً داخل الجامعة الواحدة بحسب شخصية القائم بالتدريس وأسلوبه وانحيازه لموضوع بعينه والايديولوجية التى ينطلق منها- إن كانت له ايديولوجية - وهذا نادر جداً وطرق التدريس المتبعة متفاوتة تمام التفاوت.

فهناك من الأساتذة من يمارس الأسلوب التلقينى فيقوم هو بكل الأدوار ويرفض الحوار. وهناك من يفضل أسلوب الحوار ويستنبط الأفكار والمشكلات من خلال الطلاب أنفسهم وأمثال هذا قلة لاتكاد تتعدى أصابع اليد فى كل الجامعات المصرية.

هناك من يعتمد على طبع مذكرات للطلاب يعرض فيها الموضوعات بطريقة فجة وساذجة لا يهتم بالتوثيق وذكر المصادر والمراجع ولا تظهر شخصيته العلمية من خلال آرائه.

وهناك من يعتمد على الكتب المؤلفة بشكل علمى دقيق ويحيل الطلاب إلى المصادر والمراجع. ويهتم كثيراً بتشكيل عقلية الطالب البحثية فى خلق توجهات عامة وطرح المشكلات وربط مايقدمه من موضوعات بقضايا المجتمع ومشكلاته. وأمثال هؤلاء قلة أيضاً.

ونتيجة لانتشار الأسلوب التلقينى وسريان روح التقليد والوقوف عند الشائع من الأفكار وفرض دكتاتورية على حركة الفكر داخل المجتمع الطلابى. أرى أننا نُخرج جيلاً من الكتبة وحملة الرخص فارغى العقول

---

* د.سعيد مراد: أستاذ الفلسفة الإسلامية بآداب الزقازيق.

ولا أمل فى خلق روح الابتكار أو التجديد.

وللخروج من هذه الدائرة المغلقة نرى ضرورة وضع ضوابط علمية منهجية لتدريس الفلسفة تقوم على حرية البحث وتعتمد على إطلاق ملكات الأبداع الفردية والجماعية. وأن تلعب البحوث والدراسات الدور الأساسى فى العملية التعليمية والغوص فى القضايا والمشكلات ذات الصلة بالواقع الاجتماعى والثقافى . وضرورة الخروج من الدائرة المغلقة عن طريق الحوار مع الذات (التراث بعد تنقيته) والحوار مع الآخر عن طريق الانفتاح على الثقافات الأخرى ولا يتم ذلك إلا بالاهتمام باللغات الأجنبية وتشجيع حركة الترجمة.

أضف إلى ذلك ضرورة ابتكار طرق جديدة للمتابعة والتقييم والتخلص من طرق الامتحانات التقليدية.

إننا لوكانت لدينا الرغبة والقدرة على ذلك نستطيع أن نصوغ قيما علمية بحثية جديدة تسمح بخلق اتجاهات فلسفية ترتبط بواقع المجتمع وتعمل على تحديثه.

أما عن عجز الجامعة عن خلق تيار فلسفى عربى. فذلك راجع إلى الانغلاق على أفكار قديمة بالية بادت وصارت عاجزة عن استيعاب لغة العصر وانتشار الجمود والتقليد والتحجر ورفض التجديد والإبداع وغياب المنهج العلمى الدقيق الضابط لحركة الفكر وغياب الممارسات الحرة الطليقة والوقوف عند مجرد الحفظ والسرد والحشو الزائف الذى يفتقد المضمون الحى لحياتنا المعاصرة.

وعلينا أن نعيد روح البحث الحر المبتكر ونستخدم آليات جديدة فى التدريس والبحث.

إن لغة العصر ترفض التفسيرات الغيبية التى لا تحترم العقل ولا تقدرالواقع بكل مضامينه الحياتية.



د. حسن جاد:
التبعيــــة للـديــــن

الفلسفة من التخصصات التى تحارب من قبل الاتجاهات الظلامية التى تقرنها بالالحاد والخروج عن الدين. من هنا فإن الحوار حول قضية تدريس الفلسفة ومحاولة الإجابة عن السؤال لماذا لم تظهر إبداعات فلسفية فى العالم العربى؟يأتى فى موعده ويعد من القضايا الجديرة بالمناقشة.

وإذا وقفنا عند الاتجاهات الرئيسية لمناهج الفلسفة فى الجامعات المصرية سنجد أن هناك لوائح جامعية تحدد فى داخل كل قسم من أقسام الفلسفة المواد التى تدرس فى كل عام لطلاب قسم الفلسفة. وتكاد هذه اللوائح تجمع على الأخذ بالترتيب التاريخى فى تدريس الفلسفة، ففى الفرقة الأولى يكون التركيز على بواكير الفلسفة عند اليونان فيما يتعلق بالفكر الغربى، وعلم الكلام فيما يتعلق بالفكر العربى الفلسفى وفى الفرقة الثانية يتم تدريس الفلسفة فى العصر الوسيط بشقيه المسيحى والإسلامى أما فى الفرقة الثالثة فيتلقى الطالب دراسات فى الفلسفة الحديثة، وفى الفرقة الرابعة يتم التركيز على التيارات الفلسفية المعاصرة. وبالطبع فإن للأستاذ أو المحاضر حرية التحرك فى داخل إطار هذه التخصصات، ففى الفلسفة الإسلامية مثلا هناك من يركز على الغزالى ويترك الاتجاه العقلانى الذى يمثله فلاسفة أستناريين كابن رشد.. وفى الفكر الفلسفى المعاصر هناك من يولى أهتماما بالفكر الوجودى.. وهناك من يهتم أكثر بالفلسفة الماركسية وتطوراتها المختلفة.. وهكذا من هنا فإن الإبداعات التى تقدم غالباً ما تكون محاولات فردية واجتهادات شخصية لا تشكل فى مجملها تيارا فلسفياً وهنا نصل إلى السؤال الرئيسى وهو لماذا يظهر حتى الآن تياراً فلسفياً عربياً؟ والإجابة ليست سهلة لأنها ترتبط بواقع تاريخى وثقافى شديد التعقيد. فالفلسفة العربية الإسلامية كانت فى أساسها أما نقلا حرفياً عن التراث الفلسفى اليونانى أو محاولة توفيق وتلفيق

* د.حسن جاد: أستاذ الفلسفة بآداب الزقازيق.

بين الفكر اليوناني الغربى والفكر الدينى الإسلامي، لذلك لم تقدم الفلسفة الإسلامية جديداً يذكر وحتى الفلاسفة الذين حاولوا أن يستقلوا بالفلسفة عن الدين من أمثال محمد بن زكريا الرازى، وابن الراوندى جرى التعامل معهم على انهم ملاحدة ولذلك تم طمس وقمع فكرهم ولا زالت تهمة الإلحاد هى أسهل الإتهامات التى يمكن أن يرمى بها أى مفكر يخرج عن الإطر التقليدية

فكل ما هو محدث أو جديد يعد بدعة ونوع من الكفر ، لهذا يمكن القول بأن بها أى مفكر يخرج عن الأطر التقليدية سبب العقم الإبداعى لدينا يتمثل فى إننا لم نستطع - كما فعل الأوروبيون- أن نتخلص من السقف الفكرى الذى يحدد انطلاقة الفكر والخيال فالقيود ليست فقط فى داخلنا بل فى عقولنا وفى خيالنا ولن نكون مبدعين إلا إذا حطمنا هذا الحاجز.

د. أحمد الصادق إبراهيم:

كلمـــة سيئـــة السمعـــة

إن الاتجاهات الرئيسية لمناهج الفلسفة فى الجامعات المصرية تتبلور فى تيارات ثلاثة:

أولاً: التيار التلقينى الذى يقتصر دوره على تلقين الطلاب كم المعلومات دون محاولة لإعطاء مساحة من التفكير الإبداعى والنقدى لما يتم تلقينه وذلك نظراً لكثرة الاعداد من الطلبة وهو اتجاه غالب نراه اليوم فى معظم جامعاتنا خاصة لدى شباب الباحثين.

ثانيا: التيار الإبداعى وهو الذى يقودة بعض الأساتذة الرواد الذين لهم دور كبير فى إثراء حياتنا الثقافية سواء داخل الجامعة أم خارجها وهم ينطلقون فى أداء دورهم من منطلق خبرة السنين التى حصلوها عن طريق اطلاعهم الواسع على ثقافات الغرب ومحاولة تطويعها لكى تلائم ثقافتنا العربية والإسلامية فهم قد تجاوزوا مرحلة التحصيل والتلقين ويمارسون دور الإبداع والنقد مما ينعكس على طلابهم ويؤتى ثماره الآن.

* د.أحمد الصادق إبراهيم: أستاذ الفلسفة بآداب الزقازيق.

ثالثا: تيار يحاول المزج بين تلقين المعلومة الفلسفية للطالب مع محاولة أن يكون هناك موقف نقدى من تلك المعلومة . ذلك لأننا فى كثير من مناهجنا مازلنا فى مرحلة النقلة عن الفلسفات الغربية، فيتم تدريس هذه الفلسفات مع محاولة نقدها. ويتم النقد بطريقتين إما عن طريق النقد الداخلى أي اعتبارها نسقاً فلسفياً يتم نقده من خلال الفلسفة ذاتها. والطريق الثانى هو محاولة نقد تلك الفلسفات من الخارج أى من خلال وجهة نظرنا نحن كمسلمين وعرب من هذه الفلسفات بصورة عامة فيكون موقفنا منها نابعاً من وجهة النظر الخاصة بالثقافة الإسلامية والعربية.

والطريق الأول للنقد - وهو النقد الداخلى للفلسفة الواردة إلينا - هو الجديد فى مناهجنا الفلسفية فى مصر الآن. لأن نقد الفلسفات الواردة إلينا من الخارج نقداً نابعاً من موقفنا العربى الإسلامى هو موقف حضارى شامل مرت به الجامعات المصرية فى بداية نشأتها. أما وقد استقرت المناهة الفلسفية فى جامعتنا فقد تم اجتياز هذه المرحلة.

أما لماذا لم تخرج لنا الجامعة المصرية تياراً فلسفياً عربياً خاصا بنا. فإن ذلك يرجع إلى أن "الفلسفة" كلمة "سيئة السمعة فى بلادنا" منذ عهد الغزالى فكثير من الناس ينظرون إليها على أنها مرادفة للإلحاد أو الكفر. ومن ثم يتعين على من يريد أن يبدع تياراً فلسفياً يحاول أولاً أن يزيل سوء الفهم لكلمة "فلسفة" وهناك عدم محاولات يقوم بها القائمون على أمر الفلسفة فى جامعاتنا إلا أنها فى طور "التكوين" ومرحلة "المخاض" لأن إبداع تيار فلسفى خاص بنا ليس بالأمر الهين فهو يحتاج إلى سنين عدة لكى يتمخض ويصبح حقيقة واقعة. فما زلنا فى مرحلة البحث عن "هوية" فلسفية خاصة بنا. هل تتحدد تلك الهوية عن طريق "الغرب" وثقافته، أم تتحددعن طريق "الإسلام" وثقافته، أم تتحدد بموقف وسط يأخذ من هذا ومن ذاك. ومن المؤكد أن "الهوية" سوف تتحدد إن عاجلاً أم آجلاً. هذا التحديد كما قلنا لابد له من وقت. وتأخير تحديد هذه "الهوية الفلسفية" إلى الآن أمر لا ينبغى أن يقلقنا، ولنا فى أمريكا سابقة تاريخية . فقد ظلت "أمريكا" تقتات فلسفياً على المذاهب الوافدة إليها من الشرق، المانيا، انجلترا، وانصهرت تلك المذاهب الوافدة على الأرض الجديدة ونتج عنها "هوية أمريكية فلسفية خالصة" فيما عرف فى الفكر الفلسفى "بالبراجماتية" وهذا ما نأمل فيه أن نوفق إلى تحديد هويتنا الفلسفية التى تلائمنا ثقافياًوحضارياً.

د.صلاح السروى:
أزمـــة العقـــل العربـــى

منذ إحراق مؤلفات ابن رشد فى القرن السادس الهجرى - الثانى عشر الميلادى، ونفيه وتكفيره، ومنذ إطلاق الصيحة المشئومة "من تمنطق فقد تزندق".. منذ ذلك الحين والعقل العربى يراوح فى منطقة هامشية وجزئية على صعيد التفكير، ولا يجرؤ على اقتحام الجوهرى والمحورى من قضايا الوجود الإنسانى- الروحية والمادية. فقد كانت مصادرة ونفى ابن رشد - فى الحقيقة - مصادرة ونفياً لمفهوم "العقل" كقيمة جوهرية فى البناء الثقافى والروحى للأمة، وكان ربط "المنطق" - أى التفكير المحكم والممنهج - "بالزندقة" أى الكفر والخروج عن الملة بتعبير أهل هذا الزمان - إحالة إلى التفكير الغيبى الثبوتى التسليمى. وهو ما أدى - مباشرة- إلى سيطرة قيم "الاتباع" و"النقل" و "الجبن العقلى" - كقيم مترادفة - على الوجود الروحى والثقافى للمجتمع ، وهو ما أدى فى المقابل - إلى تراجع مفاهيم "الاجتهاد" و "التجديد" و"الابداع" كنتيجة طبيعية لتلك المقدمات. فانتشرت وشاعت كتب الهوامش والشروح والحواش على حساب الإبداع الفكرى الأصيل، وتحددت كمساحة وأفق لا يستطيع الجهد الفكرى أن يتعداه. وتولدت سلطة معرفية مقدسة، تستمد سطوتها من سدانتها للقديم، فتقوم على تكراره وإعادة إنتاجه، فتحتج به على كل جديد، بل وتقيمه معياراً لمدى صحة وصلاحية هذا الجديد. ومن ثم تولد ما يسميه أدونيس "بالعقلية الماضوية". أى تلك المنهجية العقلية التى ترتكز على الماضى كقيمة مرجعية مطلقة الكمال والصواب.. بما يعنى لازمنية ولا تاريخية هذا الماضى!! فهو ثابت ، مغلق ، مطلق فى بعده المعرفى، وهو مطلق الامتداد والصلاحية لكل زمان ومكان فى بعده التطبيقى. وهو ما يجبهنا بوضعية مفارقة وغير متطابقة... إذ كيف يمكن أن يتوافق "المغلق الثابت

* د.صلاح السروى: دكتوراه الأدب المقارن من جامعة بودابست

المطلق" مع المفتوح المتغير النسبي في الزمان والمكان (أي الواقع)؟ إلا إذا تم قسر وتقييد وإعاقة حركة هذا الواقع لتنطبق وتكرر وتعيد إنتاج ما يتوافق مع هذا الثابت المغلق أي "تشيئ" مكونات الواقع وتحولاته وتفكيكها وإعادة صياغتها وصبها في قوالب جاهزة لتتوافق مع ما نص عليه "المغلق الثابت"، ومن ناحية أخرى مصادرة وضرب أية محاولة لإعمال العقل للفكاك من أسر هذه المعادلة المستحيلة.. وذلك بإعداد قوالب أخرى جاهزة تتكفل بالنفي والقمع اللازمين، مثل الاتهام بالكفر والالحاد، المعصية، مفارقة الجماعة، الخروج عن الملة، موالاة الكافر.. إلى آخرترسانة التكفير، التي يكفي واحد فقط من أحكامها إلى إهدار دم أي مجتهد أو باحث، والأمثلة لدينا أكثر من أن تحصى قديما وحديثا.

إزاء هذه الوضعية البائسة، المضحكة المبكية ، دخل العقل العربي فلك الأزمة ولم يخرج منه حتى الآن، وأفل نجم الحضارة العربية الإسلامية ولا أمل في بزوغه حتى الآن.

وإذا تحدثنا عن العقل، فإننا نتحدث أيضاً عن إمكانيات قيام تفكير فلسفي بشكل عام ، فلا فلسفة بدون حرية عقلية وانفتاح معرفي وثقافي غير محدود، ولا فلسفة بدون تسامح فكري واستعداد لقبول الاختلاف بغير حدود، ولا فلسفة بدون فتح باب الاجتهاد والإبداع بغير حدود، وليس تجريم هذا الإبداع سلفاً باعتباره ضلالة مأواها النار!! فكيف يمكن أن تقوم فلسفة ،أو على الأقل تفكير عقلاني وقد تمت المصادرة على الكليات المعرفية وحسمها بشكل مطلق حسب ما جاء في نصوص الفقه والتفسير التي انسحبت عليها قداسة النصوص الدينية بعد إغلاق باب الاجتهاد عند "تابع التابعين" (وكأنهم قد جاءوا بآخر ما يمكن للعقل البشري أن يصل إليه من حكمة مطلقة مصفاة لم يعد من الممكن تجاوزها). إن هذه "الكليات المعرفية" هي موضوع الفلسفة ومادتها الأساسية.. وهي موضوع العلاقات والارتباطات بين الكوامن والظواهر في مفرادات الوجود الإنساني – سواء على الصعيد الطبيعي والمادي، أو الاجتماعي والثقافي. وبمصادرتها تصادر الفلسفة بالتبعية: فقد أغلق باب الحديث في مبحث الوجود (الانطولوجيا) فهو حرام شرعاً– حسب هذه النظرة السلفية المغلقة، ولا أهمية للحديث في مبحث المعرفة (الأبستمولوجيا، فقد علم الله آدم الأسماء كلها وكفى، ولا ضرورة للحديث في مبحث القيم، فقد تكفلت به الشروح الدنية وسير الصحابة.!!

أية فلسفة ترتجى بعد ذلك، وأية

مساحة تركت ليعمل العقل بحرية؟

هانحن إذن أمام أزمة حقيقة ، تتجلى بكل معانيها وأبعادها فى تخلفنا وتردينا المتواصل حقبة بعد أخرى، فنحن الآن فى موقف أسوأ حتى مما كان عليه الحال فى بداية النهضة اوائل القرن الماضى، بل أسوأ من بعض فترات الأزدهار قبل ثمانية قرون - من ناحية الحريات الفكرية والجرأة العقلية.. زمن الرازى والفارابى والكندى وابن سينا والمعتزلة، كل هذا التردى فى وقت تسلمت فيه أوروبا راية العقل وانتصرت لمنهج العلم فخرجت من عصورها الوسطى إلى نهضتها فصنعت حضارة العصر الحديث وهاهى تخطو ومعها العالم المتمدين فى دروب التقدم بسرعة الصاروخ والسفينة الفضائية.. بينما نحن مجرد مستهلكين لانتاجه المادى والثقافى، ولا زلنا نراوح فى منطقة اللحية والجلباب وحجاب المرأة بل ووجودها ذاته. وحتى جهود كوكبة التنويريين التى بزغت مع مشروع النهضة من أوائل القرن الماضى من رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده والأفغانى والكواكبى وسلامة موسى وفرح أنطون وشبلى شميل وطه حسين.. الخ تذهب جهودهم اليوم سدى، وتهدر نتائج قرنين كاملين من محاولات تثبيت العقلانية والصراع مع التخلف والجمود الفكرى ومحاولات التوفيق بين الموروث و المعاصر، وإتاحة حرية البحث والنظر.. تهدر كل هذه الجهود اليوم بقرار مجلس جامعة القاهرة الذى منع ترقية الدكتور نصر حامد أبو زيد لمجرد أن آراءه العلمية لم تتفق مع رأى أحد أعضاء لجنة الترقية، الذى يرى أن التناول الموضوعى لقضايا تتعلق بما قاله الإمام الشافعى كفر صريح!!

وهو الأمر الذى يشجع، بل ويحرض أعضاء الجماعات الإرهابية على استكمال باقى المهمة المعروفة. إن القضية فى هذه الحالة تحديداً ليست قضية فرد، وإنما قضية حرية البحث العلمى برمتها وقضية حرية التفكير والإبداع.، وقضية مستقبل ثقافة وحضارة هذا البلد.. إذ كيف سيجرؤ باحث بعد الآن على تجاوز هذا "السقف" الذى تطوع مجلس جامعة القاهرة بتشييده فوق رؤوس الباحثين والطلاب، وأية قدوة وأى مثل يضربه مجلس الجامعة أمام أجيال الطلاب والباحثين المنوط بهم تطوير عقل وثقافة هذا الشعب، وكيف سيمكنهم مواجهة مشكلات واقعهم وعصرهم وقد تم إقناعهم، أو إجبارهم على الاقتناع، بعدم جواز الثقة فى التفكير واستخدام العقل!!

إن النتيجة الوحيدة التى يمكن أن



تتمخض عن هذه التوجهات القمعية الجامدة هى إهدار قيمة العقل وخاصة العقل النقدى الممحص المدقق، وهو أداة التفكير الفلسفى الأساسية، وإحلال الإتباع، أو بمعنى أدق - مواصلة الإتباع والتقليد الجامد بدلا منه، فتنتهى بذلك قضية الفلسفة تماماً. وحتى إن بقيت هناك أقسام لتدريس الفلسفة بكليات الآداب، فإن دورها فى الحقيقة لا يتعدى أكثر من إجترار مجموعة من الأفكار الفلسفية، وهو أمر لا يعدو كونه استعادة لتاريخ التفكير الفلسفى من باب العلم بالشئ، دون أية جرأة أو قدرة على التجديد والإضافة الدليل على ذلك أنه لم تظهر مدرسة فلسفية عربية واحدة طوال القرون الثمانية الماضية وكل ما هنالك إنما هو شروح أو تحليلات - فى أفضل الأحوال - للفكر الفلسفى اليونانى أو العربى القديم أو الغربى الحديث.

وأخلص فى النهاية إلى أنه لا أمل فى تطوير إمكانيات التفكير الفلسفى العربى والخروج من هذه الأزمة المحكمة، إلا بتحرير العقل أولا وإزاحة المسلّمات (بتشديد اللام الثانية) والمطلقات الجامدة من أمامه واطلاق حركته نحو التطور والتجاوز.

لابد من إعادة سلطان العقل إلى عرشه ، باعتباره الوسيلة الأساسية للإدراك والمعرفة.

لابد من اتاحة الاختلاف والتجاوز واحترام حق الآخر فى الوجود. لابد من احترام الإبداع والاحتفاء بالجديد.. فهو الملاذ وعليه يتعلق الأمل فى مستقبل أفضل.

لابد إذن من : العقلانية والديمقراطية والإبداع.. لابد من عصر تنوير عربى جديد.

نقد

ترجمة شيطان للعقاد

د. عماد أبو طالب

قيل إن العقاد سئل فى أخريات أيامه عن العمل الذى يعتز بأن يتركه للأجيال من بعده فأجاب "ترجمة شيطان" (د. حمدى السكوت. مجلة فصول) وقال عنها"طه حسين"! "لست أخفى عليكم أنى قرأت له قصيدة لن ينقضى إعجابى بها وقد أقرؤها عشرين مرة أو ثلاثين والسبب فى ذلك أنى أجد فيها كلما قرأتها معنى جديداً أو معانى جديدة، ثم هذه الطرافة المدهشة، وتستطيعون أن تبحثوا عن مثلها فى الشعر القديم فلن تجدوا لها شبيهاً" وعن القصيدة نفسها يقول الدكتور "زكى نجيب محمود" إنه "لايشك لحظة واحدة فى أنه لوكانت هذه القصيدة قد نظمت بالإنجليزية أو الفرنسية واتخذت موضعها من تاريخ الأدب الأوروبى لما ذكرت تلك الآثار (يقصد قصيدة "الأرض اليباب" لـ ت.س. إليوت وقصة "جيمس جويز" "يوليسيز" وغيرها مما نشر فى أعقاب الحرب العالمية الأولى) بمابينها من طابع مشترك إلا وتذكر فى طليعتها قصيدة العقاد لأنها من منطبعة بالطابع نفسه عسرا وعمقا وانطوائية تزدرى أن تتوجه بالخطاب إلى عامة القراء، فهى وحيدة نوعها فى الشعر العربى كله، وهى آية فريدة تستطيع أن تجمع حولها خيوط عصرها كما هى الحال دائما بالنسبة إلى الآثار الأدبية الكبرى،

فانظركم قيل -مثلا - عن "الأرض اليباب" وكم قيل عن "يوليسيز" من حيث هما قطبان يدور حولهما أدب العصر. فهكذا كان ينبغى أن يكون الأمر بالنسبة إلى قصيدة العقاد "ترجمة شيطان" لو أن حركة النقد عندنا سارت عن بصيرة وعلى هدى "(زكى نجيب محمود. "مع الشعراء")، والحق أنك عندما تشرع فى قراءة "ترجمة شيطان" للعقاد فإنك ستصدم بل ستهتز بعنف حينما يفجؤك هذا الشيطان الذكى الفؤاد الذى لاتجد له نظيراً فيما سبق القصيدة من شعر عربى، بل لسنا نعرف فى الآداب العالمية شيطانا ناضجا كهذا فاليونانيون لم يعرفوا الشياطين بل عرفوا "المردة" (التيتان) وعرفت الأمم الشرقية آلهة للخير وآلهة للشر بل إننا لانرى "فاوست" وأضرابه سوى إرهاصات فجة لشيطان العقاد، ويحلو للبعض أن يتساءل "من أين أتى العقاد بشيطانه هذا ثم يتكلف إثبات اطلاع العقاد على "الفردوس المفقود" و الكوميديا الإلهية "لإثبات صلة ما. ولسنا ننكر بالطبع اطلاع العقاد على تلك الآثار الأدبية ولكننا نؤمن بتوهج العبقرية لدى ذلك العملاق المبرز. على أية حال نحن لايعنينا من أين أتى العقاد بشيطانه هذا وربما عدنا إلى هذه النقطة بعد أن نرصد هذا العمل الأدبى الفذ: أكان العقاد يقصد إلى كتابة أعظم أنواع الشعر وأخلدها وهو الملحمة؟ وخاصة أنه كتبها من بحر سداسى التفعيلة ومن المعروف أن اليونانيين كتبوا ملاحمهم البطولية من بحر سداسى التفعيلة؟ إن قصيدة العقاد من بحر الرمل "وهو بحر يشتمل على تفعيلة واحدة هى "فاعلاتن" مكررة ست مرات، وسياق القصيدة بطولى وقد اكتسبت البطولة لدى العقاد بعداً أعمق فلم تعد قوة عضلية وشجاعة يضفيهما الشاعر على أبطاله بل أصبحت لدى العقاد اعتدادا بالنفس وطموحا يورد التهلكة التى يتقبلها البطل راضيا، فشيطان العقاد ليس "أخيل" الذى يجندل الأبطال ولكنه البطل الذى يتعدى الحدود المرسومة ويرضخ لقضائه دون أن يستسلم. إنه شيطان يذكرنا ببروميثوس. ذلك المارد (التيتان) الذى تحدى "زيوس" رب أرباب اليونان وعلم الإنسان إشعال النار وقبل الحكم بأن ينهش النسر كبده إلى الأبد، وإن كان "بروميثيوس" أكثر نبلا من شيطان العقاد.ولكن هل تنطبق شروط الملحمة على قصيدة العقاد؟ إن قصيدة من مائتين وعشرين بيتا لايمكن أن ترقى إلى أن تكون ملحمة فإننا نرى أن إلياذة "هوميروس" تحتوى على أكثر من خمسة وعشرين ألف بيت من الشعر، وتشتمل انيادة "فرجيل" على أكثر من اثنى عشر ألف

بيت. هذا من ناحية الثقل أو هيكل الأحداث فقصيدة العقاد تحكى قصة شيطان سئم غواية الناس فأدخله الله الجنة التى لم يلبث أن غوى فيها فمسخه الله حجرا على حين أننا نرى مثلا أن بطل الأوديسة يتوه فى طريق العودة إلى الوطن بعد سقوط "طروادة"، وتستغرق رحلته هذه عشرين عاما يقابل فيها الساحرة والعملاق ويزور العالم السفلى ويقع فى أسر وحوش الكوكلوب بينما يحيط بزوجته الخطاب الذين تماطلهم "بنيلوبى" بخدعة النسيج إلى أن يعود البطل "أوديسيوس" لينتصر بجوار ولده.تأتى بعد ذلك إلى الصفتين الرئيسيتين اللتين تميزان الملحمة وأولاهما طبقاً للدكتور "محمد عنانى" هى فن البداية فى منتصف الأحداث، وهنا نرى أن قصيدة العقاد لاتبدأ فى منتصف الأحداث بل إنها تبدأ قبل الأحداث فيتحدث فى أول بيت عن كيفية خلق الشيطان بينما يبدأ "ميلتون" مثلا "الفردوس المفقود" وهى أقرب الملاحم إلى قصيدة العقاد. يبدأ "ميلتون"ملحمته - بعد استلهام ربة الشعر - بعرض شديد الإيجاز لما يزمع أن يقصه، ثم يبدأ فى البيت الخمسين ومايليه.

"قدر تسعة أيام وليال

مما يعد الفانون، كان هو وعصبته البشعة..

NINE TIMES THE SPACE THAT MEASURES DAY AND NIGHT TO CTEW

يبدأ "ميلتون" الكتاب الأول بعد سقوط الشيطان فى الجحيم فيقص أنه ظل هو والحشد العاصى الذى تبعه، ظلوا مذهولين فى بحيرة الجحيم قدر تسعة أيام ليال مما نعد على الأرض، ثم يستعرض مؤامرة الشيطان ضد رب العزة ثم يعود فيبدأ قصة العصيان وحرب العصاة ضد رب العزة فى الجنة ثم ينهى الكتاب السادس بانتصار الحق سبحانه وسقوط الشيطان فى بحيرة الجحيم تسعة أيام. الصفة الرئيسية الأخرى التى تتميز بها الملحمة هى التشبيه الذى يتميز بالوضوح والتفاصيل الحية،انظر مثلا إلى "ميلتون" فى "الفردوس المفقود"، الكتاب الثانى، الأبيات ٤٨٨ ومابعدها

"كما تتصاعد السحب الداكنة من قمم الجبال فى غفلة من رياح الشمال وتشوه وجه السماء الفاتق، أو السحب المنخفضة وقد غمرت صفحة الأرض الظلماء بالثلوج أو الأمطار لو أتيح للشمس الوهاجة أن تطلع برفق وترسل أشعة المساء فتحيا الحقول ويتجدد تغريد الطيور وتشهد القطعان الثاغية على فرحها الذى ترده الجبال والوديان"

AS WhEN FROM MOUNTAIN TOPS The

DUSKY CLOUDS
ASCENDING, WHEN THE NORTH WIND
SLEEPS, D, RESPREAD
HEAVNS CHEARFUL FACE, THE LOW-
ERING ELEMENT
SCOWLS or the dark,n,d lantskip
Show,ol Shower
If Chance Radiant Sun With Farewell
Sweet
Extend his Evening Beam, The Fields Re-
vive
the Birds thir notes Renew. And Bleating
Herds
Attest Thir Joy, that Hill And Vally
Rings.

وإنك لتبحث عن مثل هذا التشبيه فى قصيدة العقاد فلن تجد - اللهم - إلا هذين البيتين:

هل شهدت الجيش فى هول الفرار
أو رأيت الطير راعتها الديم
إن تكن لم ترها فأرض لها
تدر مافزعة أملاك السماء

وهو تشبيه قصير كما ترى ليست به أية تفاصيل. والآن هل كان العقاد جاهلا كل ذلك وهو يبدع قصيدته "ترجمة شيطان"؟ لانستطيع بالطبع أنه نقبل ذلك الفرض وربما استطعنا القول إنه أبدع "ترجمة شيطان" كما أبدع ت.س. إليوت" الأرض اليباب. لانزيد، فليس العقاد ممن يجب أن تتكشل إبداعاتهم على الأطر الأدبية أن تتأقلم لتستوعب إبداعاته. والآن: إن استعرضنا تلك الدرة الأدبية الرائعة فماذا نحن واجدون فيها؟ إن لك أن تقرأ هذه القصيدة وتقرأها وستمس شغاف قلبك ولن تنقضى متعتك بهافقيها العمق والثراء والألم والشفاء:- يبدأ العقاد فيشير إلى خلق الشيطان وإلى أن الله - سبحانه - قدر له السوء قبل الوجود، وهنا عليك أن تنتفض وتتنبه لذلك الناقوس الذى يدقه العقاد بعنف:-

٣- خلقة شاء لها الله الكنود.. وأبى منها وفاء الشاكر

٤- قدر السوءلها قبل الوجود .. وتعالى من عليم قادر

٥- قال كونى محنة للأبرياء.. فأطاعت،يالها من فاجرة

٦- ولو استطاعت خلافا للقضاء.. لاستحقت من لعن الآخرة

يالها من حيلة!! وهل قدر له سوى أن يطيع؟ القضية محسومة إذن منذ البداية. لو خالف الأمر لاستحق اللعنة غير أن الطاعة تدخله فى زمرة الفجرة والفسقة، فالطاعة هى الأخرى تستوجب اللعنة. هل رأيت طاعة تستوجب اللعنة؟ هل تستطيع أن تمر على هاته الأبيات فتهتز طربا لقوة التعبير وجزالته ويسحرك الجرس والرنين دون أن تطيل التفكير بل دون أن يأرق نومك؟ على أن شيطان العقاد النجيب قبل التحدى وأطاع. يستطرد العقاد بعد ذلك استطردا سياسيا مشيرا إلى أن الملوك والجبابرة ساروا على هذه السنة

واتبعوا هذه الحيلة فإذا "أرادوا أحد أتباعهم بنقمة أحرجوه حتى يزل أو تمحلوا له العلة ليأخذوه بها". ثم يستأنف العقاد الرواية منبهاً القارىء إلى هذا الاستئناف بتكرار الشطر الأول من البيت الذى سبق الاستطراد:-

١٣- قال كونى محنة للأبرياء..
واخسئى أيتها النفس العقيم

١٤- أيها الشيطان أضلل من تشاء..
سوف تؤويك وتؤويه الجحيم

والعقاد هنا يقوم بدور الراوى الذى يقطع حديثة بين آن وآخر ليستطرد استطردا ما ويشبهه أحد النقاد (د. حمدى السكوت) بشاعر الربابة يخاطب مستمعيه مباشرة من آن لآخر، وإنا لنلمح خلف هذا التشبيه نية لدى الناقد لعقد صلة ما بين العقاد و "هوميروس" غير أننا لانستطيع أن نقبل هذه الصلة. يستأنف العقاد رواية فيصف نزول الشيطان أولا فى "إفريقية" عند الزنوج الذين يشبههم بالقرود، ثم يصف أحوال حياتهم التى لاتختلف فى كثير أو قليل عن أحوال حياة الحيوانات ولك أن تشم هنا رائحة "دارون"، فالقرود هم أبناء عمومة الإنسان والزنوج هم أقرب الأجناس البشرية شبها بالقرود:-

١٩- هبط الشيطان فى وادى القرود..
أو هم الزنج كما قد خلقوا

٢٧- ولقد هم وما أعجله.. يسأل الانس بها لو يفقهون

٢٨- أو ينادى الوحش لو يصغى له..
ألكم فى القوم صهروبنون

يسخر الشيطان من هوان الشأن هذا الذى كتبه عليه رب العزة فالشيطان يرى أن البشر فى هذه البقعة - أو فى هذا الزمن - لايختلفون فى طبائعهم وسلوكهم عن الحيوانات، ورب العزة - سبحانه - يقوم بإغواء الحيوانات بنفسه فلم يرسله لإغواء الإنسان، ابن حام؟ أم هى فقط مسألة "إذلال لكبريائه:

٣٢- ماله يأنف أن يغوى حاما.. ذلك المغوى ذوات الذنب

ثم يستأنف الراوى فيصف هبوط الشيطان فى منطقة أخرى"حول بحر الروم أو بحر العجم"، وربما رمى العقاد إلى أن غواية الشيطان للإنسان قد كتبت على الإنسان منذ فجر حياته،منذ أن كان لايختلف كثيرا عن الحيوانات، منذ أن تطور عن سلفه أخى القرد فيما يقول التطوريون. المهم يبدأ الشيطان فى ممارسة ما أرسل من أجله فينصب فخا ويدعوه الحق فإذا البشر فى تناحر ومقاتلة ومصاولة وإذا الحق "طلاء الخبثاء، ضلة الجهال، بريق الذهب" وسرى الفعل الذميم فى البشر كما تسرى النار فى الهشيم، وتمادى الشيطان فى شروره آلافا من السنين صاحب خلالها أجيالاً بعد أجيال، غير أن دوام الحال من المحال إذ ماعتم

الشيطان أن أنف من الغواية إذ رأى الراشد والغاوى سيين، فالبشر يتناحرون ويتشاققون من أجل متع دنيئة يعافها هو ولايقبل أن تكون هى غاية آماله:-

٦٧- كلهم طالب قوت والثرى.. ذل قوم أو تعالوا مخصب

٦٨- وقصارى الأمر فى هذا الورى.. راسب يطفو وطاف يرسب

فيكفر الشيطان بالشر فيعد الله الكفر منه ندما ويدخله الجنة!!والآن ألا يحق لك أن تملأك الدهشة؟ لكأنى بالعقاد لايقبل من قارئه أن يقرأ شعره مضطجعا أو يردد نغماته وهو يهتز طربا بل يجهد عقله وفكره، وهو يعذب قارئه ويحيره ولكن، ما أبدعها من حيرة!! إن الشيطان لم يتوقف عن غواية الناس لأنه أناب إلى الله خالقه بل لأنه استصغر شأن البشر فى تخاصمهم وكيدهم وطمحت نفسه إلى ماهو أرفع من ذلك، فالشيطان هنا لم يتب ولم يندم بل ازداد كبرا وطموحا ولكن الله - واسع الرحمة - أدخله الجنة!!! فيصف العقاد الجنة وصفا جيد الخيال ثم يبدأ فى الصعود إلى الذروة شيئاً فشيئاً فيصف غواية الشيطان فى الجنة:-

٩٧- وهو مابين وصيف وملك.. فى رواق من رضى لو كان يرضى

٩٨- سبحوا الله وقالوا الملك لك.. وهو يزداد على التسبيح قبضا

فيرى الملائكة الأطهار وجه الشيطان العبوس فيتساءلون لفرط براءتهم وسذاجتهم، هل الويل والشجن الذى يصيب أهل جهنم أو الوادى الذى يرعى فيه الجحود هو هذه السحنة المتجهمة التى تجلب النعاس للعيون؟ ويضع العقاد هذا التساؤل على لسان أقرب الملائكة إلى الشيطان العابس فيكون ذلك الانفجار الهائل:-

١٠٧- فانثنى العابس وقاد الجبن.. صارخا صرخة مقضى الهلاك

١٠٨- أى واد؟ قال: "وادى الكافرين".. قال: "دع هذا فما أنت وذاك

١٠٩- قل لنا : كيف تراناها هنا.. قال:"ماذا؟ إننا للفائزون

١١٠- قال: لكنى أرانا كلنا.. وأراكم قبل أشقى مايكون

وبعد أن يفجر الشيطان هذه القنبلة فى الجنة ترى العقاد يهزك برفق ليفيقك من هول الصدمة، هو يتوقف هنا قليلا ليخاطبك مباشرة ويجعلك تتأمل ما حدث:-

١١١- أيها القارىء وقيت العثار.. وبلغت الخلد موفور القدم

١١٢- هل شهدت الجيش فى هول الفرار.. أو رأيت الطير راعتها الديم

ويظل العقاد يهدىء من روعك إلى أن تحدث المواجهة الكبرى بين رب

العزة - سبحانه - والعاصي الشرير!! ويالها من مواجهة ! إن العقاد يصورها حتى إنك لتحبس أنفاسك من فرط الهول والرهبة:-

١٢٧- ساعة ثم انجلى موقفها.. عن جلال الله فردا فى علاه

١٢٨- غابت الأملاك لاتعرفها.. وبدا الشيطان معروفا تراه

١٢٩- وبدا الشيطان معروفا ترى.. كبرياء الكفر فى وقفته

.١٣- عالى الجبهة يأبى القهقرى.. وتؤج النار من نظرته

١٣١- وتنحى كل مشهود فما.. ثم إلا الله والطاغى المريد

١٣٢- ويكاد الكون ما بينهما.. يغلب الشك عليه فيبعد

ثم يبدأ الشيطان فى المرافعة ويبدأ خطابه إلى الله - جل جلاله - لايبغى به سلاما ولااستسلاما بل مروقا وتمردا "تبدأ بلومى أيها المولى على كفرى بنعمتك ولكن أين هى هذه النعمة التى أصبتها؟ أتؤاخذنى يارب بقوم يشكرونك على مايحل بهم من نقم؟ أتهب العشب للأسود - وهى تأكله بل تأكل اللحم - وإن جاعت تعد ذلك منها كفرا؟ أتعد الجوع من الأسود كفرا لأن الشياة أكلت العشب وحمدت لك؟ ورأت فى طعامها خلودها؟ كلا يارب. إنك لن تسمع أبدا لمن يحاول الكشف عن حكمة القدر وستنكل بمن يؤرقه عذاب الشك فينبرى يكفر،فإن كنت تريد دمى طائعة أبدا راضية أبدا فقد خلقت منها الكثير واغن بها فهذه لاتبحث إلا عن القوت والمأوى تحسبه فردوس السماء، ثم يوجه العقاد - أقصد الشيطان - سؤاله الهائل:-

١٧٦- أهى الراحة فى الخلد سدى.. ثمر الكون جميعا واللباب

فغير معقول أن يكون الهدف من خلق هذا الكون أن نحصل فى النهاية على مجموعة من العاطلين في الجنة يأكلون ويشربون ولايفعلون شيئاً بل ويقال لهم إن هذا هو الخلود:-

١٧٧- كيف يرضى خالد يفصله.. أمد بينكما لايعبر

١٧٨- أيعاف الشأو أم يجهله.. أم يرجيه فلا يقتدر

ويشرح العقاد بنفسه هذين البيتين فى هامش القصيدة "تطمح كبرياء الشيطان إلى أعلى منزلة فيرى وراءها منزلة أعلى منها وهى منزلة الألوهية فيسخط على قسمته ويقول كيف يرضى بهذه القسمة الخالدون؟ أيعافون ذلك الشأو الذى فوقهم وهو لايعاف أم يجهلونه والجهل نقص فى مرتبة الخلود أم يطلبونه فلا ينالون فيكونون من المحرومين؟- وفى هذه الحجة موضع ضعف لأنها تفترض التماثل التام بين حالة الخلود وحالة الفناء فى هذه الدنيا المحدودة"



وبالطبع لاتعجب هذه القسمة الشيطان الذى يرى "خلود الفانين إنما هو آجال محدودة متعاقبة ليس إلا، فكأنهم لايزالون فانين مع خلودهم وهو إنما يريد الخلود المطلق الذى لاتحده الآجال" وبعد هذه المرافعة الطويلة يسخط الشيطان على هذا الوجود فيحكم على نفسه بنفسه فيصير حجرا صلدا. والآن هل تشعر أن هذا الشيطان يتحدث اللاتينية أو الإيطالية أو الإنجليزية؟ كلا. إنه شيطان لغته هى العربية الفصحى، إنه هو هو . هو ذلك الذى أنف من السجود لآدم، هو الذى أُنظِر إلى يوم البعث. لم يستجلبه العقاد من الخارج بل استخرجه من التراث، يستطرد العقاد بعد ذلك إلى مايسميه نقاد الدراما "مابعد الذروة" فيصف قوم إبليس حين أتاهم خبر ذلك الشيطان فيتبرأون منه، إذ كيف يقع شيطان فى هذه الشرك؟ لابد أن شيطانته أغوت ملكا فأنجب منها هذا المسخ ثم تضاحك القوم ونسوه، ثم يصف العقاد مصير كل "ذكى الفؤاد" بهذا المصير الذى لاقاه الشيطان فيقول فى آخر بيتين:-

٢١٩- وكذا العهد بمشبوب القلى..
عارم الفطنة جياش الفؤاد

٢٢٠. أبدا يهتف بالقول فلا.. يعجب
الغى ولايرضى الرشاد

ترى أيقصد نفسه بهذين البيتين؟

سينما

شاهيـــن مهـاجراً

وليد الخشاب

دائماً ما يثير فيلم جديد ليوسف شاهين كثيراً من القضايا واللغط، قبل عرضه وبعد العرض. وسينما شاهين مثال واضح على العمل الفنى متعدد مستويات الدلالة، الذى يمكن تفسيره على وأجه كثيرة ومتناقضة، ليس فقط، الذى يمكن تفسيره على أوجه كثيرة ومتناقضة، ليس فقط لتركيب العمل أو التباس علاماته، لكن أيضاً لتباين المواقف من المخرج نفسه شخصياً ولاختلاف الأحكام المسبقة عليه، مما يخلق أكثر من أفق للتوقع، لدى مجموعات متباينة من المتلقين، فى *إطار أفق عام يمثل الخطوط العريضة* لما يتوقعه المشاهد المتوسط من السينما.

لا يختلف اثنان على جمال فيلم "المهاجر" من حيث الصورة ومواقع التصوير وحركة الكاميرا، وأداء الممثلين والإيقاع السريع والجو التاريخى، وخاصة الملابس والديكور، وضخامة الإنتاج بوجه عام. لكن نظرة سريعة على تفسيرات النقاد وردود فعل المشاهدين تصطدم فوراً بتعدد التفسيرات وتبعاً باختلاف المواقف من الفيلم وتقييمه.

١- تعدد التفسيرات

يمثل تفسير شخصية "يوسف" أو "رام" مفتاحاً هاماً لفهم فيلم "المهاجر" وموضعاً أساساً للالتباس ومُنعكساً لتباين *المواقف* من شاهين ومن

خطابات حاكمة لثقافات بشرية هامة، مثل تاريخ/ أسطورة يوسف النبى، وتاريخ/ ديانتى آمون وآتون. فى رأينا أن تفسيرات دلالة وصفة شخصية "رام" فى الفيلم، تحكمها ثلاثة إسقاطات أساسية تؤثر على رؤية المشاهد، وتجعله يماهى بين "رام/ يوسف" وبين ما يرمز إليه فى الواقع والتاريخ، أكثر من تتبعه للشخصية على أنها عنصر خيالى فى إطار فيلم:

(أ) النبى المسلم:

ينظر الكثيرون "لرام" فى "المهاجر" على أنه إشارة للنبى "يوسف" فى صورته القرآنية، الذى يمثل حلقة فى سلسلة الأنبياء الممتدة من آدم إلى محمد بن عبد الله. بالتالى لا يحرك هذا الإسقاط حساسية معينة إلا عند من يرون أن النبى ينبغى تقديمه بجلال ووقار، فيصدمهم تقديم "رام" بلغة عامية دارجة جداً، على أنه شاب "فتك" و"ابن نكتة" ، لا سيما فى المرحلة الأولى من حياته فى مصر.

(ب) الزعيم العبرى:

هناك تفسير آخر يحدد الموقف من "رام"، وهو إسقاطه على "يوسف" بوصفه أحد زعماء بنى إسرائيل، قبل أن يكون نبياً وقبل أن يظهر القرآن ويضم زعماء الشعب العبرى مع النبى محمد فى منظومة واحدة. وبالتالى يصبح "رام" إسقاطاً على سكان إسرائيل الحالية ومعادلاً لخبراء الزراعة الإسرائيليين الذين تتعامل معهم وزارة د. يوسف والى. وظهور "المهاجر" فى هذا التوقيت بالذات، مع تسارع تطورات السلام الأمريكى بين العرب والدولة الصهيونية، يساهم فى فهمه على أنه دعوة للتطبيع، شريطة أن يكون "ابن العم" محباً لمصر وللسلام، كما كان "رام" فى الفيلم، ولا سيما أن "رام" يطالب بتحويل الجيش لخدمة الزراعة.

كذلك يمكن فهم "المهاجر" على أنه تمجيد لإسرائيل، ما دام يقدم "رام" بصورة مبهرة وبصورة من ينجح فى زراعة الصحراء التى فشل فى زراعتها المصريون، أول فلاحى الأرض. إن هذا التناول المبالغ فيه وغير المنطقى تاريخياً موجود فى أصل الأسطورة العبرية المذكورة فى الكتاب المقدس والتى نقلها القرآن فيما بعد كما هى، من هذه الزاوية.

(ج) المخرج المهاجر:

لا يستقيم فهم شخصية "رام" إن لم نأخذ فى الاعتبار أن جانباً منه يسقط على يوسف شاهين نفسه. يحمل الفيلم تشابهات موضوعية مع حياة المخرج وساهمت أحاديثه الصحفية وبعض

المقالات النقدية فى إبراز هذا الجانب. فشاهين حفيد أسرة شامية لمصر فى القرن الماضى، مثل "رام" وقد كان يتسلل للاستوديوهات والمعاهد فى أمريكا ليتعلم كما تسلل "رام" للمعبد. من هنا ، يدخل التفسير فى جدل مع التفسيرين السابقين، ويتشكل معناه تبعاً لفكرة المشاهد عن يوسف شاهين وتقييمه لمواقف وأفلام المخرج السابقة.

فإن كان المشاهد- مثلنا - مؤمناً بوطنية شاهين، فهو يستبعد تفسيرات التطبيع وتمجيد إسرائيل ويفهم الاحتفاء برام على أنه إشارة للمخرج وللمصريين من أصول شامية ومن مذاهب مسيحية غير قبطية. ويدعم هذا الفهم أن "رام" يرتدى قلادة فرعونية الطابع، لكنها فى الواقع صليب، مما ينفى تهمة الصهيونية عنه . إن رام مسيحى روحاً كالثقافة التى ولد فيها شاهين وانتمى لها. كما يدعم تلك الرؤية أن تصميم غطاء رأس امرأة العزيز بعد مشهد الغواية يستلهم تمثل مريم العذراء فى الفن القبطى ويتمشى مع تقديمها فى الفيلم على أنها قديسة.

وإن كان المشاهد متأثراً بالدعايات التى تهاجم شاهين لأنه يخرج أفلاماً بتمويل أجنبى وترى فى ذلك وحده دليلاً كافياً على أنه يقدم للغرب ما يشتهيه من تصوير سلبى لمجتمعنا (كما قيل عن "القاهرة منوره بأهلها") ومن تمجيد للغرب (كما قيل عن "الوداع يابونابرت")، فسوف يقبل التفسير المرتبط بالتطبيع، لا سيما أن الظروف السياسية الحالية تدعم هذه النظرة. الواقع أن شاهين يتحمل مسئولية استخدامه لعلامة ملتبسة (رام/ يوسف) لكن فهمها الصحيح يتحقق بمعرفتنا عن وطنية المخرج ورفضه للتطبيع ودعوته للقتال العادل فى "العصفور". ولا شك أن إصرار شاهين على عمل فيلم عن النبى يوسف نابع من نرجسيته التى جعلته يتوحد مع سَمِيِّه، كما توحد بطله مع المسيح فى "إسكندرية ليه"، بالإضافة للتشابه الموضوعى بين *"المهاجرين"* عاشقى مصر.

٢- الإسقاط العام والخاص:

إن "المهاجر" ينطلق من الأسطورة ومن السيرة الذاتية وقد جُردت و عُممت ورُفعت لمقام الأسطورة. وتفاعل هذين العالمين ينتج المعنى ويتسبب فى التباسه، لا ن الفيلم يتتبع الأسطورة حيناً والسيرة حيناً، فإن لم نفهم أى خطاب منهما يتتبعه النص الفيلمى قد نتعامل مع العام على أنه

خاص أو العكس، مما يفضى لتفسيرات متباينة ومختلفة عن تلك المفترضة فى نية المؤلف المخرج. وقد عرض عصام زكريا فى مقاله بروز اليوسف، عدد١٠/١٠/١٩٩٤ للتفسير الإبداعى لأحداث شخصيات أثارت جدلاً فى الفيلم، بمعنى أنه شرح ما أراد شاهين أن يشير إليه من سيرته الذاتية ومن القرآن والكتاب المقدس، ومن قريحته. لكن ، مرة أخرى، لا ينفى ذلك أن الفيلم مادة متعددة مستويات الدلالة، بشكل متناقض أحياناً، مثير للالتباس أحياناً أخرى. ولا يمكن فهم الفيلم إلا بالرجوع لموقف خارج عنه، يتبنى تفسيراً إسلامياً أو يهودياً- مسيحياً ، تفسيراً ينطلق من تقييم المشاهد لآراء شاهين ووطنيته.

لكن "المهاجر" ليس مجرد خطاب خاص يثير لظروف سياسية تاريخية بعينها (عرب النظام العالمى الجديد) ولشخوص بعينها (يوسف ، المثقف الإسرائيلى محب السلام، يوسف شاهين، إلخ) بل هو أيضاً خطاب أسطوري وعام ، وينطبق على أزمنة وأمكنة عديدة. فإن كان يمكن فهم الفيلم على أنه تمجيد لشخص عبرى (وهذا مضمون الأسطورة الأصلية التى تتبعها المخرج) فيمكن فهمه على أنه تأكيد على وطنية المصريين من أصول غير مصرية وعلى إسهامهم فى تقدم البلاد.

لكن المعنى العام الذى ينتج عن البعد الأسطورى للفيلم - بجانب نبذ العنصرية- هو أهمية العمل والإنتاج وتعمير الصحراء(ويعود هذا المعنى لينطبق كذلك على ظروفنا اليوم).

فى "المهاجر" كذلك دعوة للسلام بالمعنى العام، بمعنى ألا يوجه الإنفاق للجيش إلا بقدر ما يسهم فى البناء لا فى قمع الشعب. هذه الفكرة الاشتراكية القديمة هى التفسير الإيجابى لطلب "رام" أن يتحول الجيش الذى قمع الثوار إلى الزراعة. لكن لاشك أن هذه العلامة ملتبسة، لأنها بالمعنى الخاص المنطبق على تاريخنا قد تذكرنا بأيام أن تدخل الجيش حتى فى المواصلات بينما لم يتمكن من الدفاع عن الوطن ضد أحفاد النبى يوسف،،وغيرهم من يهود إسرائيل.

ونلمح هنا فكرة جديدة تبدأ فى التبلور لدى شاهين.

وهى نقد العسكر والعسكرة، فى مقابل السلام والبناء. وهى فكرة لها بذور فى "الوداع يابونابرت". وفى "المهاجر" نرى "أميهار" قائد الحرس الذى يؤيد الثورة، لكنه عنين، كأن العسكر لن يمكنهم أن يمنحوا الوطن الخصب لو كانوا أعظم ثوار، إلا لو تحولوا للزراعة. وثمة اتهام بالفاشية للعسكر (بعضهم على الأقل) حين نرى رفيق "رام" الذى ذاق السجن لأنه ثائر

من أتباع آتون ومع ذلك يصمم على تجييش الجيش ونعت "رام" بغير المصرى، عندما يتولى قيادة الحرس. هنا أيضاً التفسير العام جميل وخيّر. لكن التفسير الخاص، فى ظرفنا المصرى قد لا يتفق عليه الجميع. نحن نؤيد النظرة الشاهينية العامة، ولا نظن أنه يقصد "عبد الناصر" بالذات "بأميهار" بالمعنى الضيق. لكن لاشك أن عبد الناصر نفسه كان ثائراً عظيماً إلا أنه لم يمنح الوطن كل الخصب الذى كان يتمنى . وأتذكر عتاب شاهين لروح عبد الناصر فى ندوة بمدرسة الجيزويت : "تعمل اشتراكية، وبعدين تروح تديها للعساكر؟".

على كل حال فشاهين يبدو فى حالة من النضج والتخلى عن الأوهام وتقسيم العالم لأبيض وأسود، هكذا نرى ثواره يتحولون أحيانا للفاشية وأحيانا يمحون أسماء رموز العهد السابق عليهم وهكذا نراه يورد دفاعاً "لأميهار" عن استخدام تكتيك قد يدينه البعض لكنه يهدف للوصول لغاية استراتيجية، فيحرق حقول الثوار، رغم أنه منهم، لكى يفوت فرصة انتقام أتباع آمون منهم.

٣- خيبة التوقع:

رغم اختلاف تفسيرات فيلم "المهاجر" وردود الفعل تجاهه، فقد اشترك الكثيرون فى الشعور بخيبة ما، لأن الفيلم فاجأهم بغير ما توقعوه. على أن هذا التخييب هو نفسه سر أصالة الفيلم ومؤلفه، فهو متميز دائماً ويكسر القوالب التى اعتادها المشاهد، كما أنه يقدم رؤى جديدة لخطابات استقرت تفسيرات معينة لها. نتصور أن ماخيب توقعات المشاهدين، على تنوع هذه التوقعات، يمكن تنظيمه فى بندين:

(أ) فض هالة التاريخ:

يعرف المشاهد أنه داخل ليرى فيلماً عن النبى يوسف، يدور فى إطار تاريخى. وليتأكد شاهين من ذلك أقام ضجة بتقديمه للرقابة ملخصاً باسم "يوسف وإخوته" وهو يعلم تماماً أن الأزهر سوف يرفضه، لاسيما فى أيامنا الإسلاموية هذه . ومع ذلك يفاجأ المشاهد بأنه لا يرى لوحات ملحمية ولقطات عامة ووصفاً بالكاميرا للمجاميع والديكور الذي يشير للتاريخ، وهى المواضعات التى عودتنا عليها الأفلام (شبه) التاريخية المصنوعة فى هوليوود، والتى تقوم بإحياء لتاريخ مزيف، فتوهمنا بالوصف أننا فعلاً فى الحقبة التاريخية المهنية، لكن خطابها وإيديلوجيتها يخدم العنصرية الأمريكية ومواقفها الإمبريالية.

فى "المهاجر"، كما فى "بونابرت" لا

ترى هذا التزييف بل تجد نفسك أمام أشخاص من لحم ودم تنطبق همومهم على هموم معاصرة لك وتدور مغامرتهم على خلفية تاريخية ينبع جمالها من بعدها الزمنى عنك. لكن هذه الخلفية لا تطغى أبداً بغرض إيهامك .

(ب) إنزال الأسطورة إلى الأرض:

يدخل المشاهد فيلم "المهاجر" وهو يتوقع جواً أسطورياً يليق بجلال الشخصيات وبدلالاتها المقدسة ورسماً معيناً للأحداث والشخوص، فيفاجأ بشاهين يحطم الأسطورة فيأخذ منها البنية والدلالة العامة الإنسانية ويجعل من أبطالها بشراً يشبهوننا ويدخل تعديلات تمثل صيغته الخاصة للأسطورة. يتمثل كسر الأسطورة فى أربعة مستويات:

(١) البنية العامة:

أحدث شاهين تعديلات فى الأحداث التى اتفقت عليها الصيغتان الأساسيتان فى الكتاب المقدس والقرآن ، وأهمها أنه جعل "رام/يوسف" يبادل "سمهيت/ امرأة العزيز" حباً بحب، وإنما يمتنع عنها وفاءً لسيده وأنه جعل الزوج "أميهار" على علم بكل شئ وإنما يسكت حباً لزوجته. يقدم شاهين هنا نسقاً أخلاقيا مختلفاً عن النسق الأصلى الذى يبالغ فى تصوير التناقض بين العفاف والرغبة وبين المعرفة/ الجهل بالسر/ الجرم.

لكن لو تأملنا مثل هذه التعديلات لوجدنا أنها تجعل من الأبطال أشخاصاً عاديين/ على منوال ميلودرامات السينما فى الأربعينيات والخمسينيات ، حيث البطل يضحى بحبه وفاء لصديق أو يسكت عن الخيانة احتراماً للحبيب.

٢- بنية الموقف:

يبنى شاهين أسطورته من تسلسل المشاهد والمواقف داخل كل وحدة نراه يلتزم بالبعد عن الجلال الأسطورى، أحياناً باستخدام الكوميديا وأحيانا بإبراز الضعف الإنساني للشخصيات أو خضوعها لقيود اللحم والدم، فنجد "رام" يغمى عليه فى درس التحنيط ويسقط فى تابوت بشكل كوميدى ونرى حبيبته تطارده كأى أنثى تقبض على رجلها وتتحدى الجميع لتتزوج "رام"، ونرى أخاها جائعاً ومتململاً من حرارة الجو، إلخ.

٣- الشخصية:

ترسم المواقف المختلفة صورة غير أسطورية للشخصيات فهم من لحم ودم ومهرجون ويتحدثون لغتنا ومزاحهم كمزاحنا. فنرى "سمهيت" تشتهى وتحب وتضعف ولذلك، ومع ذلك، نتعاطف معها، لأنها بشر فى



أسطورة شاهين، لا رمز للشر. كذلك "رام" ليس نبياً فهو لا يجيد التنبؤ بجنس الجنين مثلاً، لكنه يتنبأ بالعاصفة إذا ما رأى نذرها. فهو قائد متميز لأنه ذكي ويريد أن يتعلم. وهو يستخدم نفس أدوات المزاح وتعبيرات الظرف اللفظية والجسدية والإيمائية التي يستخدمها أبطال يوسف شاهين من عمر الشريف لمحسن محيي الدين: فهو ابن نكتة وجدع ويعجب البنات، ولا مانع أن يصف حبيبته بأنها قشطة.

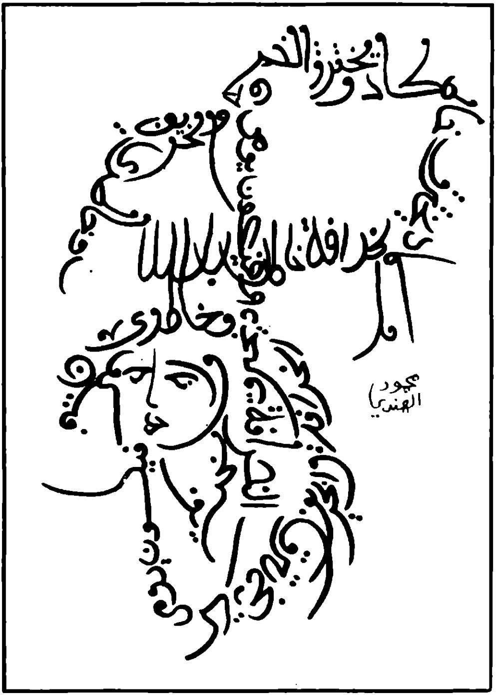
٤- اللغة:

هذا أخطر ما في الفيلم. فاستمتاع المشاهد واستغرابه في آن، ينبعان إلى حد كبير من استخدام النص للغة دارجة بشدة كأنها لغة أحياء اليوم الشعبية. يساهم هذا المستوى اللغوي في كسر إيهام الأسطورة لدى المشاهد في التعامل بوعي مع الأحداث وتقريبها من واقعنا، كما تسهل على المؤلف المخرج أن يرسم شخصياته كما يريد وأن يستخدم حواراً وإيقاعاً سلسين متدفقين، وأن ينتج الكوميديا، من المفارقة بين التاريخ وبين اللغة - حيث تعودنا أن التاريخ يستدعي الفصحى المقعرة - ومن القاموس والمفارقات اللفظية التي تتيحها العامية.

دائماً ما لا ينتهي الحديث عن شاهين، ودائماً ما تفاجئنا أفلامه.

ولعل أهم مفاجآت "المهاجر" هي العودة للسرد المنطقي لتتابع الأحداث والتمسك بخط أساسي وبمستوى واقعي للحدث وقبل كل ذلك: الإقبال الجماهيري الذي لم يعرفه شاهين منذ عقود . السينما الجيدة تفرض نفسها مهما كان. والسوق متعطشة لأفلام تاريخية ، بشرط جودة الصنع..

نصـــوص



قصة

اتركى نار الفرن ياجدتى

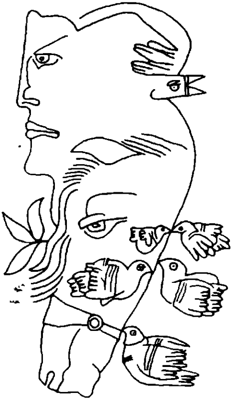
راضية أحمد

لما كانت الجدة تكنس تراب الفرن، وكنت أجلس أمامها القرفصاء.. يسحبنى الوهج المتبقى من جمر الخبيز.. قلت وقد كنت على وشك غفلة انتشى لها كل جسدى (اتركيه ياجدتى).

كان الماء بالقماشة المهترئة بسيخ العرصه وهى تحك فى السطح الساخن برحم الفرن يصدر صوتاً كصوت لحريق أوشك أن ينتهى بفعل الماء. فبردت النشوة بجسدى وكنت على وشك الانفجار من جدتى التى كانت مؤخرتها فى وجهى وقد مطت رأسها بداخل الفرن كالعرسة(ياجدتى.. اتركيه.. لاتطفئى النار) .

كان الولد يقف أمام الدار يرقب كل شئ وأرقبه لما كنت حانية بجسدى وأنا جالسة فوق حجر صغير ويداى بين فرانسى، رأسى مائل.. ينام فوق ركبتاى.. تركت الجدة بعضاً من الجمرات ودست "فرط" من الذرة فى بطن الهشيم ثم رمقتنى بغيظ وذهبت لتغتسل.

كان الولد مازال واقفا.. يتظاهر بالانشغال بعصاته وهو يمد عينيه إلى عقر دارنا من خلال الجزء الموارب من الباب.. ثم إلى جسدى ، وكانت حبات الذرة من فرط السخونة تتفتح فتصدر صوتا لفرقعة تسحب الولد شيئاً فشيئا



إلى باب الدار حتى كادت أن تراه جدتى وهى ترص الفطير بالمندرة فنادت (يابنت قومى من وجه النار).

ادعيت بانى لا أسمعها ولم أرد حتى يئست واختفى صوتها ولم يبق إلاصوت حبات الذرة بداخل الجمر وضحكاتنا المكتومة أنا والولد الذى مازال ممسكا بالعصا ويحرك شيئاً فى جيبه باليد الأخرى وهو يلهث بوهن وقطرات العرق تملأ وجهه وهو مازال يحرك يده من تحت جلبابه وتنفلت من فمه أصوات كصوت لخروف يمضغ حبات فول يابسة وتنتقل نظراته سريعة.. مضطربة تتفحصنى تم تستقر وتهدأ فوق وهج الجمر، ويشدنا الوهج الأحمر الملتهب نحن الاثنين وقد بدأت الظلمة تلف الدار داخلها وخارجها ولم يظهر غير عين الولد الزائغة وأصابعى التى تمر فوق جسدى برفق خلسة. وأسمع جدتى تحدث الكلافة بشئ غير مفهوم عن أختى الكبيرة وجاء اسم سعدية الماشطة بين الهمهمة وكلمات تحمل فى رنينها عند اختراقها للأذن كالمسامير.. روائح لغرفة عمليات أو حانوت حلاقة فى الريف.. صبغة يود.. مقص.. مشرط.. ثم طهاره.

كان الهواء البارد ينفلت من بين شقوق الدار فيدخل من تحت قميصى فأحكم كفاى جيداً بين فخذى وقد بدأ النعاس يغافلنى وجدتى تزمجر وهى تشيح بيدها وقد أوصدت الباب فى وجه الولد.

قصة

العــراقيـــة

نجم والى

نهضت من الفراش، بعد أن ظلت مستلقية لوقت غير قصير. اتجهت إلى المرآة التى استقرت عند الزاوية الأخرى من الغرفة. جلست على كرسى صغير، وأخذت تتأمل وجهها. عبثا تحاول مد يدها لسحب بعض من علب المكياج المصطفة بجانبها، عند طرف المرآة، لقد توقفت يدها قبل أن تلامس عدتها هناك، لترجع وتستقر فى حضنها. ليست هى المرة الأولى. لقد انطفأ فى داخلها الحماس، ولايجديها تذكر بريق الكحل الأسود فى عينيها، ولا التماع اللون القهوائى المحترق الذى كان يضيف لشفتيها العريضتين الرطبتين دائماً شهوانية أكثر.

رفعت يدها الأخرى لتعبث بشعرها، كانت على يقين أن الحنة لم تعد تنفعها. إذ كان امتزاج لون شعرها الأسود مع لون الحنة يضيف لها حماساً، باستخدامها، ولكن هذه المرة الأمر مختلف، فلون الشعر الأبيض يجعل من الحنة مضحكة وقبيحة، ربماإذا ما عبثت بين خصلاتها كثيراً، ستجد كما كانت تجد قبل سنين بقعة سوداء صغيرة؟ ولكن من العبث، لقد استحوذ الشيب على شعرها جميعاً، يا الله لماذا شاخت بهذه السرعة!؟ وقفت بجذعها كاملة أمام المرآة. لقد ظلت محافظة على قوامها، فلم تختلف طريقة وقوفها، كما كانت تفعل طوال

حياتها. لم يتهدل كتفاها، إنما حافظا على مكانهما، محتضنين الرقبة الجميلة التى استقرت بينهما، كانت عندما تقف ترفع جبهتها، كراقصات الفلامنكو. كان ثمة دائماً شئ من الإصرار، ولكن بماذا تنفعها تلك الوقفة إذا ما عرفت أن مايختفى وراء ذلك الثوب قد ذبل. ألم تكف عن خلع ثيابها أمام المرأة منذ زمن طويل، بعد أن كانت تفعله بلذة قبل سنين طويلة؟ لقد امتنعت عن ذلك، منذ أن رأت نهديها يضمران كاشفين عن تجاعيد وصلت فى غزوها لها هناك. حتى عجيزتها بدأت تكبر لاباستدارتها الشهوانية السابقة، إنما بترهل شحمى قمئ أما الفخذان اللذان كانت تفتخر بجمالهما، فقد ترهلا عند الربلتين، فيما توترت بعض الشرايين هناك.

عقدت يدها حول بطنها، وجلست مرة أخرى، لامت نفسها، كأن بردا لسعها للتو، أو كأن يداً خفية ستقلع ثيابها فجأة، أو كأنها خافت من خواطرها التى ستجعلها تنضو بيدها هى الثياب، ياالله لماذا شاخت بهذه السرعة!؟

لاتدرى متى حدث ذلك بالضبط. إذ ذات يوم، ذات شهر ما، فى سنة ما، كانوا قد قرروا الكف عن الإرسال فى طلبها، لسماع ماسترويه، لقد اختفى كل أولئك الذين كانت تسحرهم دهشة حكاياتها. لقد انحسرت تلك الأماكن التى كانت تنفتح أمامها سابقاً بالعشرات. لقد كفوا جميعاً دفعة واحدة. وكأنهم قد اتفقوا بعد أن عقدوا جلسة سرية مع الشيخوخة. لقد نسوا ولمرة واحدة انشدادهم المتوتر لما يطلقه فمها، هى التى كانت تتحرك أمامهم بحيوية، مصاحبة بابتسامة لم تغادر محياها إطلاقا كاشفة عن أسنانها المصفوفة بعناية فائقة والتى كانت تبرق مع بريق عينيها السوداوين الكبيرتين، وإذا ما انبعثت ضحكتها لتجلجل فى صمت القاعة، فقد كان دائماً يصاحبها حفيف جلاجل وضجيج أسوار يدوية، واهتزاز أقراط كبيرة. ولم يحدث ذلك عندما تهز رأسها فقط، إنما عندما تتحرك من مكانها لتتحرك وتجلس على إحدى الوسادات الصغيرة المنتشرة فوق خشبة المسرح، لقد كانت تسير دائماً بخطوات سريعة ساحلة خلفها ثوباً حريرياً براقاً أضاف لقوامها رشاقة غيرعادية. يا الله كيف كانت تصغن لبرهة قصيرة عندما يجلس هناك، فى مجلسها الذى عملته كما عمله شهريار، لقد كانت نهمة دائماً فى امتلاك جمهورها، لذا عندما كانت تصغن، مستندة إلى مخدتها، كانت تتطلع وجوههم الواحد بعد الآخر، وبنهمٍ، وكأنها تريد لهم جميعاً إلى

جانبها، حتى تتأكد أنهم كلهم، هناك، حيث هى ترغب، حينها تبدأ بأخذهم معها، تولجهم معها فى رحلات السندباد السبعة، فى أسواق سمرقند وأصفهان والبصرة وبغداد، فى أزقة يهودية ونصرانية ضيقة، فى بيوت سرية، ليروا هناك بعينهم، كيف أن نساء الملوك لاينمن بشهوانية كافرة إلا مع عبيدهم، وإذا التذوا لمنظر الجنس المباح، فإنهم ينتهون لرؤية رؤوس أولئك العبيد أنفسهم تقطع بلذة من قبل ملوكهم ،وكيف أن أولئك الملوك يعملون حفلات خاصة لقتل ضحاياهم، دائماً كانت هناك جوارى بجانبهم ومجالس اكتظت بأنواع الخمور والأكل. وإذا ما سئم جمهورها من رؤية ذلك، ترى كيف أنهم يتوسلون لها بنظراتهم أن تخلصهم من تلك المحنة التى أدخلتهم بها، وهى التى كانت تفتح عينيها بسعتها وحدها التى ترى ذلك، تعرف أنها وحدها من علية تحمل أنين مدن سمرقند والبصرة وأصفهان وبغداد، فتصمت لبرهة، عاطفة على أولئك الجالسين أمامها بكامل أناقتهم والذين كانوا يبحثون فى قصها عن سحر شرق تخيلوه مليئا بالجنس والعطور فقط. فتهمس لنفسها: كفى لقد أدهشتهم. هى التى كانت تريد أن تفاجئ فقط. وبسرعة تغير مجرى حكايتها فتأخذهم هذه المرة فى رحلة مع بائعة الروبة ودلالة الزواج، فترى كيف أن وجوههم تتراخى، مسترجعة الدم الذى اختفى عنها قبل قليل، ومعلنة عن فرح سرى.

كم ليلة دارت بقامتها الجميلة فوق تلك المسارح، ألف ليلة وليلة؟ كلا أكثر. لقد فاقت شهرزاد التى لو التقت بها لقالت لها: أسلمك الأمور أيها الأخت المبجلة أنت وحدك الكفيلة بإدارة الرؤوس. ولكنها لم تكن مقتنعة أبداً بما تقصه، كانت تبحث دائماً عما هو أجمل، عن سحر لاتدرى أين، ولكنها على يقين أنها ستعثر عليه ذات يوم وفى مكان ما. ويزيدها حماسها أن تعرف أنها سليلة لشهرزاد لاغير. لقد امتلكها ذلك الهاجس منذ أن بدأت التحرك فوق المسارح. يا الله كم كانت تتحرك بشموخ فوق الأبسطة الشرقية التى كانت تفرشها هناك لم تتخل يوما ما عن عدتها. كانت كلما ذهبت إلى المسرح تأخذ عدتها. معها: بساط شرقى كبير، مخاد شرقية صغيرة، ثوب حريرى براق، شيلة عراقية سوداء، حجول كبيرة من الفضة، أسوار ذهبية، أقراط فضية كبيرة، أعواد ومساحيق من البخور. لقد كانت تحتفظ بعدتها وكأنها تحتفظ بكنز كبير، وبالفعل كانت عدتها تكبر مع الأيام، إذ كان ثمة دائماً ماهو جديد تشتريه فى رحلاتها



لبلدان شرقية، وإذا ما اختفى شئ من العدة فإنها تقلب الدنيا وتقعدها ولن تستقر وتهدأ حتى تجده، أحيانا كانت تضطر لإلغاء أمسيتها. لاتستطيع الصعود على المسرح بدون وجود العدة بكاملها. ولن ينفع إذا ماهددها أصحاب الصالات بعدم دفع أجورها. إذ لم تفعل ذلك للحصول على النقود فقط. لقد كانت مقتنعة بالقليل الذى تحصل عليه. لقد كانت تقول لهم: مايهمنى هو فنى. بالفعل كانت مغلفة بفنها. وكانت كل ليلة وقبل أن تخرج من بيتها متجهة إلى الصالة، تستلقى فوق فراشها ساعات طويلة، راحلة إلى أماكن تركتها لها شهرزاد، أسواق مملوءة بالعطور والبهارات، ضاجة بفلاحين لاتغادر السجائر أفواههم، أطفال حفاة يتجولون مع أمهاتهم فى أكواخ مدن مليئة بالقصور، بنات جميلات وقفن خلف أبواب البيوت يتطلعن بخلسة، منتظرات مرور عشاقهن الذين سيلقون حتما رسالة شارحين فيها وجدهم وظمأهم لقبلة قصيرة أو احتضان جسد ولو للحظة واحدة. ألف ليلة وليلة تأتيها، فتبدأ فى تخيل ماتقصه، وكأن شهرزاد تعطيها اللازمة أو المدخل. وبعد زمن غير قصير تكون حكاية تلك الليلة قد استقرت فى ذهنها كاملة ولكنها لم تنس إذا ماتحركت فوق المسرح تحوير وحذف وإضافة مايمليه خيالها بصورة مفاجئة. لقد أسلمت نفسها تماما لخيالها، هو الذى يقودها حيث يشاء، غير خائفة من الدخول فى مطبات صعبة. لقد كانت تثق بنفسها مثلما كانت شهرزاد واثقة من إدارة رأس شهريار، يا الله كل مافعلته، لم يترك سوى رائحة تسير معها حيث ذهبت، رائحة تزداد قوتها عندما تعاين عدتها الكبيرة التى استقرت فى صندوق خشبى أسود كبير، والذى لم تفتحه منذ زمن طويل، لاتدرى لماذا لم تعجبها فكرة كتابة ماتقرأه، كم نصحها زوجها الأوروبى، الذى تركها قبل سنين. لقد كان يلح عليها، وعندما ضبطته ذات يوم يطلع على الآلة الكاتبة، منصتا إلى كاسيت كان قد سجله أثناء إحدى أمسياتها، استشاطت غضباً، وأخرجت الكاسيت لتدوسه فى أقدامها، وترميه فى القمامة، كانت تريد أن تبقى فى خيالها فقط. وهذا ما قاله لها زوجها: «إنك تريدين أن تبقى راحلة فى رأسك فقط» بالفعل كانت تتصرف أغلب الأحايين فى حياتها وكأنها شخصية من شخصيات حكاياتها كانت أبدا حالمة. وحتى زوجها لم يعد يطيق العيش معها. لقد حزم أغراضه ذات يوم ورحل تاركاً لها ورقة صغيرة على مائدة المطبخ، عشر سنوات من الزواج الخيالى. لقد كنا دائماً فى رحلة. تعبت من الرحيل معك. لم أعد أطيق.

اغادرك غير أسفٍ أتمنى لك السعادة..

لقد حزنت عندما رأت الورقة، ولكن حزنها اختفى تباعا عندما حل المساء، وعندما أسلمت نفسها لحكاية جديدة. ولم تسأل نفسها آنذاك،- مثلما تفعل الآن- لماذا كانت تعيش بالفعل معه عشر سنوات، دون أ تأخذ يوماً تلك العلاقة محمل الجد، لاتدرى، ومثلما كانت تقول لنفسها سابقا تعيده الآن: ليكن مايكون: لم يهمها فى حياتها كلها غير خيالها. لقد سحرها الحلم. ولاتدرى متى بدأت فى نسج أول حكاية، منذ مغادرتها بلادها؟ أم منذ أن عرفت أنه لم يعد بإمكانها الرجوع؟ أم منذ أن انتهت عائلتها هناك، ماتت أمها وأختها الصغيرة فى القصف، وانتهى أبوها إلى شلل تام، وأخوها الأصغر جندى أسير، مرة أخرى تسأل متى بدأت فى ذلك؟ ربما منذ أن بدأ الأنين يصاحبها، منذ أن كانت طفلة، أو منذ دخولها سن المراهقة، وتفتح ثدياها؟ أو ربما منذ سماعها أحاديث أمها وخالاتها ومعرفتها من طيات مايدور بينهن، أن الرجال هشين وممكن تحطيم كبريائهم بسهولة؟ ترى لماذا تنبش بذهنها عن ذلك؟

يا الله كم مرت تلك السنين بسرعة، وذلك الحلم بالرجوع قد انتهى من رأسها تماما وإذا مارجعت فماذا ستجد غير حطام يفوق حطامها لتكف الآن وتنتهى من كل تلك الأسئلة ولمرة واحدة.

لبرهة ظلت هادئة بلا حراك، وفجأة وقفت، واتجهت إلى كنزها المستقر عند زاوية الغرفة. رفعت غطاء الصندوق لتخرج عدتها واحدة بعد الأخرى فرشت فى الأول البساط الشرقى فوق الأرض ثم وضعت المخدات الصغيرة فوقه. حملت ماتبقى حيث فراشها وعندما أصبحت هناك، التمعت فى ذهنها فكرة مفاجئة، وبسرعة نضت الثياب عنها بسرعة، دون أن تعطى ظهرها للمرآة، إنما وقفت قبالتها هناك بكامل جذعها، وكأنها تعلن مثلما تعلن دائماً: ليكن ما يكون. لم يخفها ترهلها هذه المرة، إنما راحت تلبس ثوبها الحريرى الأزرق البراق، ثم لتضع حجليها، وأسوارها اليدوية وأقراطها، حملت الشيلة واقتربت من المرآة أكثر وعندما انتهت من لف شعرها بها، عرفت أنها الآن بإمكانها أن تبدأ فى القص مثلما كانت تفعل دائماً، استدارت متجهة صوب المخدات وفى ذهنها رغبة واحدة فقط، أن يكون هناك ولو شخص واحد يسمع ما ستورويه وإن كان مملاً.

قصة

الأب

حسين عيد

(١)

كم انقضى من الوقت،وأنت حبيس مكانك، في انتظار الهول القادم !التف في أعطاف ستارة النافذة الداكنة الزرقة، عاد طفلا يختبىء من أمه وراءها.حملق إلى ساعته، التى حصل عليها في العام الماضي بمناسبة نجاحه في اجتياز مرحلة الدراسة الإعدادية. كانت عقاربها الفسفورية تشير إلى الرابعة وتسع دقائق..

إحدى عشرة دقيقة مضت، منذ أن صدر أمر النفي إلى غرفة الصالون . يخرج إلى جو الغرفة الخانق. يرتمي على أحد الكراسي. يتطلع إلى الباب. يتسرب من زجاجه المغبش ضوء واهن يضيء جانبا من الظلام.. كانوا جميعاً هناك في الخارج، وكنت هنا في ركن قصيٍ منزوياً وحدي. أرهف السمع، تأتيني أشتات أحاديثهم، تتخللها أصوات ارتطام أدوات المائدة بالأطباق.. كنامعا على المائدة نتناول الغذاء،حين صدر الأمر كالقضاء،فإذا بي مطرود من قمةجبل شاهق،منسحق في كهف مهجور، ضئيل كحشرة مهملة تقتات الظلام.

"هل كان لابد أن أنسحب من لساني وأنطق؟!"

(٢)

جمعتنا مائدة الغذاء ككل يوم. أختاي في جانب وأخي الأصغر وأنا الأكبر على

الجانب الآخر. وأبى على رأس المائدة. وأمى نحلة لم تهدأ حركتها في إعداد الطعام ثم المائدة، رغم شحوب وجهها وماتابعته من شواهد متناثرة تؤكد مرضها الذى اعتادت أن تخفيه بمهارة كدأ بها عن أبى. لم تكن تأخذ مكانها إلا بعد أن يبسمل أبى، ويبدأ تناول طعامه. عندئذ تنحل أزمة الاستنفار ، وتهدأ نفوسنا نحن الصغار، فتجلس أمى،وتقبل على الطعام..

نظرة صارمة من الأب:

- أين الماء ؟

سهت أمى فى زحمة مشاغلها ونسيت طقسا مقدسا. توقفت الأيدى. تجمدت الأفواه تركزت الأبصار على الأم. رأيتها تتحامل. هل ارتعشت ساقاها، فتعثرت ؟..لأنى شاهدت الدم يفيض من وجهها.وقبل أن تنتصب واقفة انسحب لسانى:

- قم أنت!.

كيف نطقت؟!

لم أفهم أبدا ما حدث،كل ما أذكره أنه قال فقلت.

تتحول العيون. الصغار يحملقون مبهورين. الأم تراقب مشفقة. والأب يخبط المائدة بقوة، فتتطاير الصحون والأدوات:

- أتتحدانى يامجرم!

فى قفزة كالنمرة، كانت الأم بكوب الماء فوق رأسه، عيناها تفيضان شفاعة:

- لم يقصد

- ولا كلمة..

ناظرا أبداً للأمام:

- انتظرنى فى الصالون!

حمَّ القضاء،وصدر الحكم، فنكست النظرات..

"هل كان لابد أن أنسحب من لسانى وأنطق؟"

(٣)

متقوقعا على نفسى كنت،حين فتح باب الحجرة، فطالنى جزء من مستطيل الضوء الساقط من الخارج. رأيت ظله العملاق يلسعنى فأنهض ملتاثا. يقتحم الغرفة، يهز (قايش) بدلة الجيش متوعدا. أحس بالهول القادم. أرتعد. يرتعش جسمى،محاصرا،كنت أنقب كقط حبيس عن مخرج أنفلت منه وأولى هاربا. ألمح ثغرة تنفتح لحظة دخوله، بينه وبين الباب، اندفعت كالصاروخ، موسعاً الثغرةحتى أنفذ منها. لم أشعر إلا بارتطامى بحائط الغضب.لكن لحظة الصدام تحولت.فإذا الارتطام يطيح بالرجل،ويالهول ماحدث، إذا بالعملاق وياللعجب، يسقط، يهوى من شدة اندفاعتى. هل تعثر فى حذاء قريب أو شىء آخر؟

لم أعرف إطلاقا حقيقة ماجرى،لكنه كان ممدا هناك على الأرض عبر باب الصالون، عيناه مفتوحتان على



سعتهما..

توقفت للحظة غير مصدق. هل اغرورقت عيناى بالدموع، فلم أكن أقصد أبدا أن يقع ما وقع؟

موزعا كنت بين أن أمد يدى أو أن أفر هاربا. رأيته يستجمع قواه لينهض، فوليت الأدبار.

شعر

قصائد عن السلالة

عبد المنعم رمضان

الفرع المشبوه

البارحة اقتربتْ منىّ مدنٌ سقطت من فُرجات أصابع رامبو، واشتبكتْ بلدانُ اللّه بما يشبهها من بلدانٍ في ذاكرة الناس، وحطَّ على الأسفلت الماندولين وألحانُ لبيانو رث، كانت رائحةُ الأمشاج تزاحمُ ماتلقاهُ، تهاجمهُ، ومضت لتهرول أسيجةٌ فى لون السّنة الأولى فوق الأرض، الأسيجةُ البيضاءُ، الحبشياتُ نظيفاتٌ كطشوت تسبحُ فيها الروحُ، الحبشياتُ جميلاتٌ، وعلى أهداب الّليل ينامُ الكونُ، الأنثى والأسلحةُ، الأنثى والطّيرُ المتَغضّنُ فوق الأفقِ، وشباكُ مفتوحُ تخرجُ منه هياكلُ كلُ عظميّاتُ، تخرجُ منه ملابسُ باباوات، وسلالٌ حافيةٌ من أعمال الرسل، وروزنامةُ ألوانٍ، كانَ النادل فى مقهى البستان يطاردُها، الأبيضُ يمشى جنبَ الحائط، فى خفرٍ وإذا أعطته الريح يدين تثاءب كى يسألها: أين سنذهبُ، والوردى حريرٌ فى جسم الفلاحة يسمح أن تتوالد، والكاكيُّ قوافلُ تذهب نحو

الحرب وتذهبُ تذهبُ، حتى تصل إلى صندوقٍ يطفو فوق اليم، الحبشيات جميلاتٌ، يغتسل الموتُ هنا في ماء النيلِ، ويغفو مثل الباذنجانِ على رجلين تورمتا، ويسافرُ من جهة يغشاها الحفارون، إلى جهة يغشاها الناسُ لكي يتصيد عابرةً، ويميل عليها: هل ألبسك الله ثياباً من أقمشتي، أرجو أن تنتظري، سوف أجرك من حقويك إذا أحببت وهل أجلسك الله على كرسي العرش أمام القيصر والقيصرة، سأفعل لكني أتوجع، من إفريز الصورة يدخل بوق، يحمله رجلان، الأول شاب ويصيحان على مهل ياموت استخدم عكازاً، ياموت استخدم عكازين، لأنك شخت ، لأنك منذ تخذتَ المهنةَ،لم تستمتع بأقاليم الراحة والعطلاتِ ولم يستولِ عليك الحلمُ وإخوتهُ وبنوهُ ومَايتفرّعُ عَنهم، اهدأ فى أعماقِ الصورة سوف ترى قمصانَ السيدِ رامبو، سوف تَرى كلسوَن السيدِ رامبو، سوف ترىَ آثار اللّه على رجليه، الحسْها، واَحملْ عنه قضيب الوقت، اَسحقهُ،وإن قَابلكَ الحارسُ من حقلِ الروبوتِ تنهدْ كَالمستغرقِ،ثم امنحهْ قليلاً من مسحوَقك حتىَ يحلمَ، عدْ فى الليلَ إلى المستشفى، سوف ترى أَشواقَ السيدِ رامبو تسقطُ تحت هواءِ يديه وتحت عجيزته ويموتْ

البارحة اقتربتْ منّى الحاجةُ أن أتقّيأ.

كتاب الأصل

لغتي، لغتي، طرفُ قميصي الناحلُ، شرياني المقطوعُ، أنشف جسمي بعد مناولتي، أدعكهُ باليرقات والسفليات وبالحبّ السفليّ، زفيرُ اللّه على وجهي، أهتاجُ وأطعنُ مايفنى من صوتي، آكلُ مَن أنسجتي وخلاياي، العادةُ أن أتغوّطَ قبل النومِ تماماً، أن أتمخط كالحيوانِ مناديلُ الأوديةِ كثيراً ما تتجعّدُ فى جيبي، أوقات خضوعي: ناريمانَ مها ونبيلةُ، تقويمي المنسيُ


محمود
الهنيدي

هو الأرضُ النشوانةُ والوقتُ النّشوانُ هتافى: يا اللّه النائم فوق سرير كراهيتى، يا لعبى يا إزميلى يا مروحتى أو يا جسدى، العادةُ أن أتسرّبَ من أبواب بيوتٍ كالغابات، إلى بابٍ يوصدُه فخذُ امرأةٍ أو يفتحهُ لى، ألويتى أقصر من سنبلةٍ، أطولُ من حقلٍ مزروعٍ بالتينِ الشوكىّ، شراعى فوق رؤوس خصومى، مايتبقّى منى: بعضُ مماليكَ عيناى خطوطُ يدىً هوائى الساخنُ بعضُ مماليك، قدّاسى أن أتمشّى خلف الألفِ الباءِ التاءِ وحتى أُخرج من مزرعة الناسِ إلىَ مزرعَتى، يَتعقبنى العضو النائيُ فىَّ، العضو الممصوص العريانُ المائلُ نحو جهاتٍ مائلة، والباسطُ عند الباب يديه، الناسكُ، والبهلولُ الصخّاتُ البدويُّ، حليفُ الأنثى، والجاسوسُ الطيبُ، والمسكونُ بأزمنةٍ والساكنُ قرب شمال الركنِ الأعلى من جسمى، العادةُ أن أتركه تحت الهيكل، ماشيتى تتسلّلُ من أطرافَ ثيابى، تجأر بالعصيانِ أهش عليها، تجرى نحو اللّهَ عصاى، من الضلعِ المنقوعِ كثيراً كالعرجونِ، ومنَ أغصان الفاكهةِ الميتة، ومن أخواتِ الريحِ، تساحقها لما تشتدُّ وحتى تهدأ، لغتى، لغتى، طرفُ قميصى الناحل، شريانى المقطوع، خذوه، خذوها ما لايبقى يفنى، ما لايفنى يبقى، لا تحترسوا، رأسى قبوٌ لا أسكنه أبداً، وصخورى أطفالُ قد أدركهم ومراسيمُ قيامى أن أدهسكم.

شرفةٌ على الميتافيزيقا

مرأةُ واحدةُ، على رصيفٍ فادرٍ رجليه فوق الأرض،نجمةُ تهبطُ فى خوفٍ إلى عمود الشارعِ الخلفىِّ، تنزع المصباح ثم تستكنُّ مثله، وكرةٌ تدحرجُ الآن على الأسفلت، خلفها يدّحرجُ الصّبيانُ، قافزين كلَّ لحظة، على أزمنةٍ، لعلّهم يلاحقونها، والمرأةُ الواحدةُ الآن على

الرصيف، ترتخي كأنها تودُّ لو تضمُّ حفنةً من الحصى، وتبدأ الحَسرةَ، رجلٌ يحملُ فوق رأسه سقفين للعالم، سقفَ نفسه ، وسقفَ أنفسٍ كثيرة، ويَستطيعُ أن يعُدَّ كاميرا الفيَديو، فربمّا يقدرُ أن يلتقطَ المشهد مرةٍ واحدةً ، وربما يشوقهُ التقاطُ خيمة الصدى، والمرأةَ الواحدةُ الآن على الرصيف،خلف صوتها يذهبُ عاشقان، بينما يتكيء الربُ على الأنفاس والجذوع كلّها، على لعابها، كأنها لباسهُ الماديُّ،أو كأنه تخلل البهو وقام فوق أرفف الفراغ، ها هنا وراء هذا الباب يخضعُ السروالُ والخفُّ، وما ألقاه من أشيائه، أسنانهُ العاجيةُ، العينُ التى أتلفَها دخولهُ البيوت دونما إذنٍ، وشارةُ السُّلطة،أوتوجُرافه الذى يضُم بعض أسماءِ الذين خاصموهَ، هيأةُ المنان والواسع حينما تلقاهُ فى الخلوة، والبصير والخبير حينما تلقاه في مشاعةٍ، وسيفَهُ، وذلك الملقاط يكتفى به ليستردَ روحِ منْ يشاءُ، إنها هنا، الشَّريرُ والمنشّةُ، الجلبابُ والكرسيُّ، والعصا والبوقُ، خلف هذا البابِ، هل تشاركوننى فى السطو، شرط أنْ نحيطه بالعرقَ الذى يكسو جلودَنا، وإن تخلت الأشياءُ عنه، لحظة انفراطها، وجاء عارياً، فارموا ثيابَكمٍ على الرصيف، إننا سوف نكون عريانين مثله، لكيٍ يحس بالأخوة التى قضت عليه، والعدالةُ التى نريدُ، أن يحطَ ردفه على الترابِ، يشهد الأحلام فوقه ويشهدَ السماءَ، والذباب، وانزياحَ الوقتِ وارتطامه، والطائرات، أنْ يرتجَّ جسمهُ إذا تفتحتَ حشائشُ الظلمة، واستطاعِ الليلُ أنْ يقيمَ ملكه الأثيرِ، جامعاً سواده الذى يشفُّ عن خطى وعن هزائمٍ وعنَ قوامه الكثيف، هكذا يحسُّ، أنَّ عزلةَ السماء لاتصلحُ، أنَّ ساعَدين خائفين حول ساعديه يكفيان كَى يحسَّ بالأمان، أنَّ جزْمةَ الشرطيِّ وحدها استجابةُ لهذه الضوضاءِ، بين راحتين *يفلتُ الماءُ إلى التراب*.

شعر

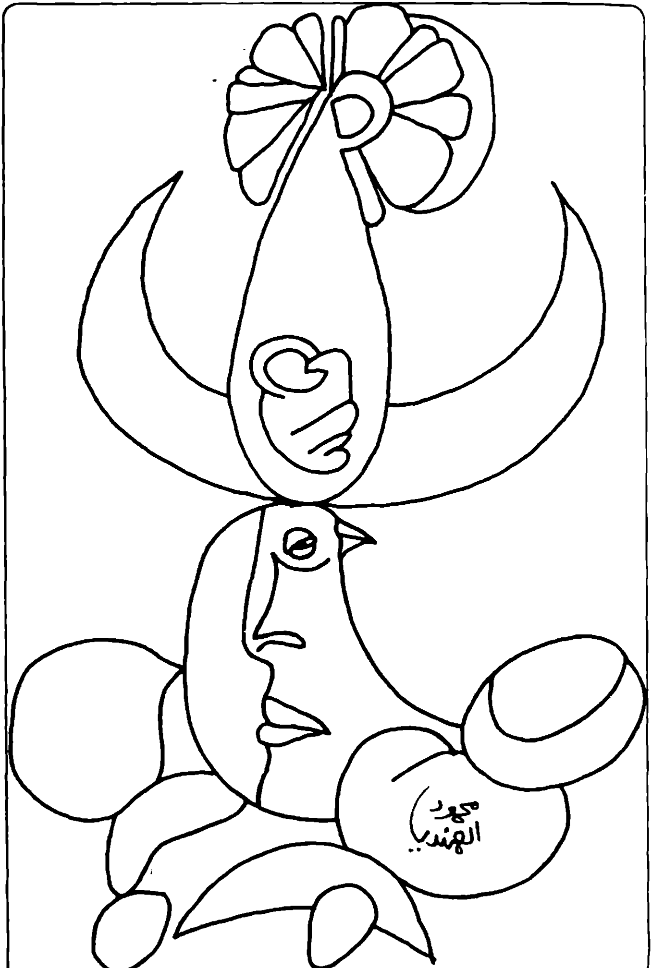
نمشى إلى البيت معاً

إبراهيم داود

القسوة

اكتشفوا التفاصيلَ كاملةً
وأخذونى معهم
اشترطوا أن ألبس أجمل ماعندى
وأن أضحك أمام الكاميرا
لم يسمحوا لى بشىءٍ آخر
كانوا مرتبكين
ويحملون شموعاً كثيرةً
لم أتمكن من الاعتذار لصديقتى
التى تأتى مرةً كل أسبوع
من آخر الدنيا!
وعندما ذهبنا إلى هناك
انصرفوا..
كانت الإضاءةُ ناعمةً
تحبو من وراء الخمر
وكان أصدقاءُ هناك
عرفت أنهم جاؤوا مثلى
ولكنهم كانوا هادئين
ويتحدثون كأن شيئاً لم يحدث
فجلست وحدى بعيداً
خلف الموسيقى
أراقبهم
دون أن يلحظنى أحدٌ
وأغنى لنفسى
"الحبيب للهجر مايل"

١٤ سبتمبر ٩٤


محمود
الهندي

الدائـرة

سنلتقى مصادفةً الليلة أيضا
فى مكان ما
فى تلك الدائرة
لن أقول لك: تعبتُ
ستعرف عندما أضحك
ونمشى إلى البيت معا
ونسّخن الطعام
ونرميه
ستدخل الغرفة الأخرى
لن أنام الآن
سأظل هنا
أتصفح الجرائدَ
وأفتح الشباك
سأوقظك قبل أن أنام
وأتمنى أن تستيقظ
عندما أوقظك
ولاتترك الباب مفتوحاً
كما تفعل كل يوم!
٢٥ سبتمبر ٩٤

الحـوائـط

الذى دفعه إلى هذا
ليس سببا واحداً
فمنذ إصابته
أغلق شباكه
وجلس بعيداً
أصدقاءٌ قليلون ذهبوا إليه
ولم يلحظوا شيئاً
أو هكذا تخيُل !
وكانوا يودعونه -كل مرةٍ
ويشدون على يديه
وعندما فتح الشباك -مصادفةً
بعد ثلاث سنوات
وجدهم جميعاً خلف الشيش
ينتظرون بكاءه!!
٢٠ سبتمبر ٩٤

أيامنـا الآتيـة

على الجانب الآخر
كانوا يقفون صفاً واحداً
وينظرون إلينا
كنا تعرفنا قبل شهر
وبسرعةٍ
تشابكت يدانا
وعلى طول الطريق
تحدثت عن البيتِ
ذى الشرفات العريضة
وعن طفلين..
عن أيامنا الآتية
وكنت خائفاً
من أولئك الذين يقفون هناك
فى الجانب الآخر
صفاً واحداً
لا أخرله!
١سبتمبر ٩٤



سيناريو

١

هم الآن أمام المصعد
يحملون السكاكين
ولايتكلمون

٢

فى طابق ما
يتوقف المصعد
وينزلون
ويضغطون على جرس باب

٣

يتركون السكاكين والمعاطف
فى المدخل
ويجلسون إلى طاولة قديمة
ويشربون..

٤

تتحرك مجموعات أمام الكادر
كأنهم عائدون من هزيمة كبيرة
وجوه حزينةجداً
أما الأم
فخلف الكاميرا
تلبس جلبابها الأسود
تنتظر مجيئه
ابنها - الفتى - الذى يموت كل ليلة
فى المشهد الثانى

٢٥ أغسطس ٩٤

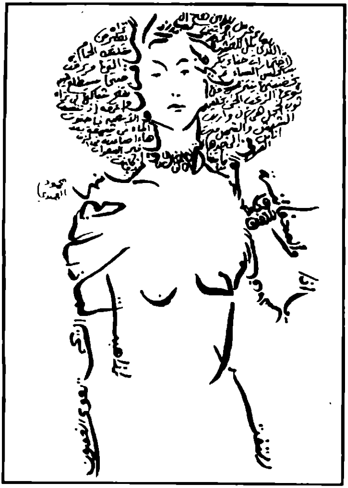
شعر

سبعينات الجسد

محمد عيد إبراهيم

مَن الصبيُّ
الذى نَفَضَ القبرَ
مُنصاعاً
بآلهةٍ حارقة
نحوَ شَعرك،
قد مَرَّ
يَخذلهُ العَزاءُ
إلى فَمِك
عاشتِ الخَمرةُ!
مثلما أنّ السريرَ تَخَبّطَ
كالبِذرَةِ النازفة
أو جرى شَجَنٌ فى الظلالِ
حينَ أُفكّرُ فيكِ
بِشيِّ العِقابِ،
صرتِ شبيهى

وكنت أُحبّكِ أمسِ
لاأضجَر
على كنزى
عارياً كجُماعِ الخريفِ إلى النافذة؛
خرجَتْ راحتاكِ
فى حربٍ على ظهرى
ويا لَكِ من تلفيق الضُلوعِ
كالمهانة
تنبضُ
أو يتزايدُ عددُكِ
إلى مَحضِ حُلمٍ عجوز،
قد أرادكِ موت
فعرّيتِ لُجّتَهُ
وثَقَبتِ الفهودَ على الأريكةِ
بما أضَفت



من قطعِ الشهداءِ فى الفحمِ؛
لاأحدُ
لأغطّيهَ مِن قدرى
قبل أن طالبتِ بى..
فى ظلّ أعماقِ الرقادِ
تَفَجّرَتْ
مليونُ حارسةٍ بالصياحِ
ومُستنقعاتُ الكتب
حَرَمَت نفسَها بالخوفِ
على مَن يضحَكُ
عندَ تولّيه
كالعَبْدِ المُقَدّسِ

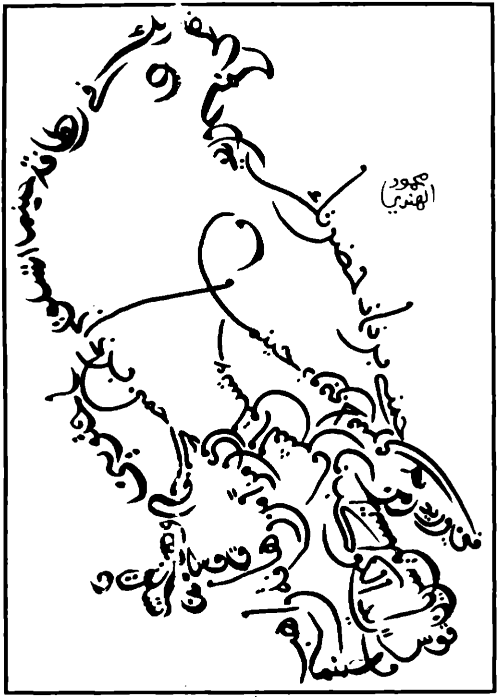
عَرش الدلتا
وقد وَحدَ الساقينِ
وقت أن صَرَفَت أمّهُ وقتها
للعِجلِ
حتى يكتمل؛
مِن خلفِ ساترٍ
أمنحُ فَنّكِ
بقَطعِ الصِلة،
كى يَرُدّنى الإكسيرُ
لو يوماً
إلى مِصرَ
وقد خَسِرت كُلّ شئ!

شعر

همسُ الطلول

عبد الرحمن داود

للعشق وَجْهٌ غيرَ هذا الحسنِ ضَمَّنى
وفى ذرأت تكوينى سلى لَيْلِىْ
عن المصلوبِ بينَ القلب والنبضِ إذا جئنا
لتعميدى
فصبّى الكأسَ وانسكبى على وجهى
إلى قلب الوطنْ
لاتسأليني..كيف ذلك الملحُ غنّى فى عيونى
والهوى يخطو مشرَّدةٌ خطاه
فالنبضُ مشتاقٌ ومشطورٌ على أنفاسى الحيرى
إلى كفَّيك يا عمرى
على هُدْبيكِ ياوطنى مكثتُ العمر مصلوباً
وفى عينيكِ أوردتى تخاصرُ عمرى الباقى
وتسألنى عن الذكرى
وهل دارت سواقى العشق فانهلت حروفى
خلف صمت المتعبين..!!
أوّاه يا ليلىْ ويا أمسى وياوجه الأصيل..!!
حين اقتسمنا الجرح كبراً وامتثالاً للأفولْ
قتلتك ضعفاً وانشطاراً وانتماءً للطلولْ
يا راحلاً..
قل للتى نشرت همومى فوق نبض المفترقْ



لاترحلى

كفكف هواها عن عيونى ثُم ذكِّرها

بسجنى

بين شوق الانتظار ونسوةٍ

واثقب قميصى.. يسكُبُ العطر ظلالاً

تحت هُدْبٍ أرّقَتهُ الأروقةْ

بعثِر هوانا.. ثُم سلها.. هل تغامر

بالمجيء..!!

قدَّت وريدى من قُبُلْ

قدتْ وريدى من قُبُلْ.

شعر

مكاشفة

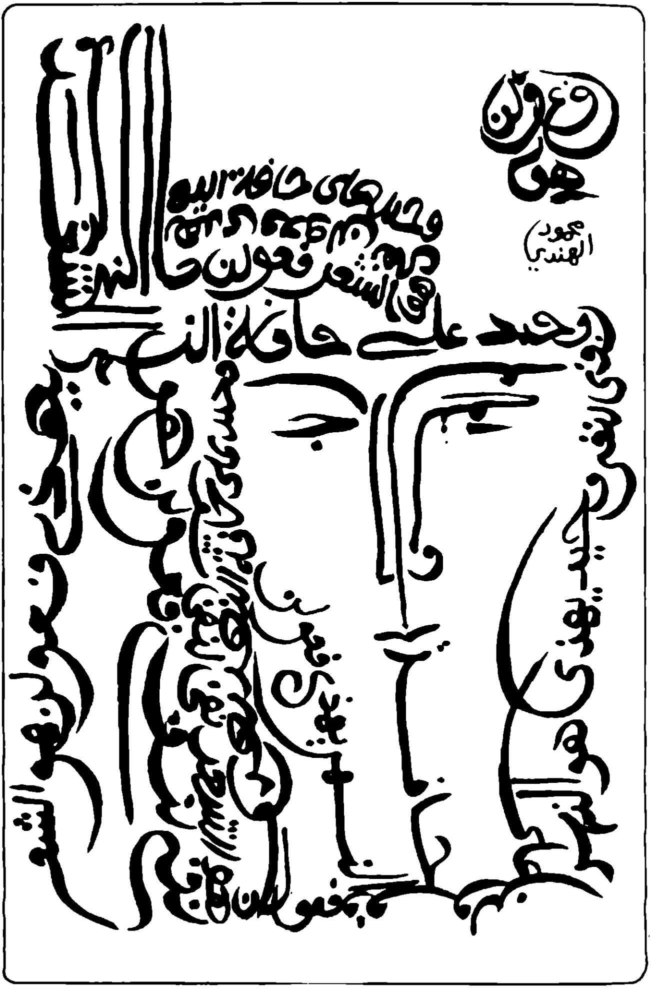
أحمد سماحه

ناداني..
لمْ الغضب النابت في ضلوعي
هَدّأني.. وقال:
يا أحمد.. داري خوفك واطلع
لميدان الشمس الواسع
فرفط جرحك.. واقطع..
سلسلة الحلم المدود في عينك
واكشف عن لحظة موتك
وابعد عن نفسك خوفك
إزعق..
ما حدّ حايكتم صوتك
ولاحدّ حياخد شوفك
للبحر.. تشوف
الطير المبلول بحروفك
والرمل اللي محني كفوفك

إكشف عن موتك يا أحمد
ماحدحياخدك تاني للموت

* * *

ناداني..
الشمس الطيني سدّه ودّاني
والدم مفرقني من قدمي للساني
والكف الدبحاني..عمياني
وأنا .. من خيبتي مُت
غطاني كل ضلام العالم
ولافكرت
إني في الحرب قهرت الموت
مُت.. وفي سكوت
وغلطت إني مارفضت
إشتعلت روحي
ووقفت أراقب موتي في صمت


محمود الهندي

وسألت:
هوه الموت واحد
فى الحرب وفى الزنازين
ماحد هدانى..
* * *
نادانى
حلمت فى موتى بأمى
تحزق بيَّهْ فى السابع
وأنا طالع
متشوق للنور
ضاحك لإيديها المرعوشين
ومازلت لدى الساعه
فاكر..
ريحة الحبل السرى
وريحة الدم الغرقان فى الطين
وفاكر.. إنى لحظتها لمحته
نفس الهيئة..
نفس الجبروت
فايت قدام عينى يتوعدنى
لكنى ما اهتميت
ونسيت كل الرؤيا
لحظة ماغمرنى النور
* * *
نادانى..
كان..حد السكين
بين الوريدين بيفوت
يكتب تواريخ القتل
وأنا باتوسل بالشعر
وبالشعرا
وبطالع فى السقف وشوش
الأصحاب
منقوعه بدم اللحظه
ووبر العمر المنحول
وهومازال بيقول:
شايف..
على أىّ فراش مُتّ..
وبين أى إيدين؟
إكشف عن موتك وانهض
مفتوح العينين
إقرأ كتابك واقعد
على كتف الأرض وغنى
للحلم المنقوش بعذابك..
عبث الموت دلوقت-
فى زمن التحاريق
لاكف صديق حيضمك
ولاضحكةْ أمك
تجرى ويَّا الريق
إنهض
عبث.. الموت غفى زمن التحاريق
عبث.. الموت فى زمن التحاريق

شعر

حَضْرةٌ لى.. حَضْرةٌ لها

نادى حافظ

فى فضاءٍ ما:
- وليس بين المكانِ
وبين المكانِ
سوى لحظةٍ
غائبةْ -
كانَ ينسجُ ناراً،
ربما أنستْ
طيورُه الجوعى؛
ويمارُس بهجةً
فى الخفاءْ،
لكى يخرجْ
على الناس بالذى يرفضونْ،
يشخبطُ وطناً،
ويطغ تمساحاً
تمادى فى البُكاءْ،
يعلنُ عصيانه
على الفلّ
بالمدى،
لكنّه رغمَ ذلكْ،
وقبلُ هذا - وبعدْ،
فى الهزيع الأخير
من دوخةٍ
مفاجئهْ
بكى،
وشدّ على نفسهِ
غيمةً
ثم
نامْ.
بينا
كانتْ تشاكس امرأةً



فى مرآتها
بملابسها الداخليةْ؛
خَلْفَ نافذتِها
وقفتْ،
تقرأ غيمةً
(دائماً من حبيبها الغائبْ)
ثم عَبَرتْ
شارعينِ
من ذكرياتِها؛

فجأةً
انفتحتْ شهيتُها للبُكاء،
فشدّتْ على نفسها
غيمةً

ثم
نامت
على
لحظةٍ .

الديـوان الصغـير

لابدّ للّيــــل أن ينجلــى

مخـتـارات مـن شـعـر:

أبـو الـقـاسـم الـشـابـى

تـقـديـم:

أحـمـد زكـى أبـو شـادى

*ولد في الشابية بضواحي تونس ١٩٠٩، وتتلمذ على والده.
*تخرج في جامعة الزيتونة ١٩٢٧، وكلية الحقوق التونسية ١٩٣٠.
*قرأ كثيراً من الأدب العربي القديم والحديث، والمترجم عن اللغات الأجنبية.
*تأثر شعره تأثرا واضحاً بشعراء مصر والمهجر.
*اتصل بجماعة أبولو، وساهم في نشاطها، وكانت مجلة أبولو هي التي قدمته إلى العالم العربي.
*كان على اتفاق مع أبي شادي لينشر ديوانه في مصر. لولا أن المنية عاجلته عام ١٩٣٤ وبقي الديوان مخطوطاً حتى نشر بمصر عام ١٩٥٥ بعنوان "أغاني الحياة".

احتل جانبا كبيراً من اهتمام النقاد والدارسين والقراء لدعوته إلى الحرية، وحلاوة أنغامه، وروحه الثائرة. الأنيق بكامل عناصره. أنؤثر قصيدته "صلوات في هيكل الحب" التي يقول في مطلعها:

عذبة أنت، كالطفولة، كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد/ كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء، كالورد كابتسام الوليد/
يالها من وداعة وجمال وشباب منعم أملود/
يالها من طهارة تبعث التقديس في مهجة الشقي العنيد/

و كلها على هذا النسق من الاندماج في الطبيعة، ومن الارتفاع بالحياة إلى المعنويات القريبة والبعيدة؟

أم نؤثر قصيدته الواقعية "السعادة" التي يقول منها:

ترجو السعادة ياقلبي، ولو وجدت
في الكون لم يشتعل حزن ولا ألم
ولا استحالت حياة الناس أجمعها
وزلزلت هاته الأكوان والنظم
خذ الحياة كما جاءتك مبتسما
في كفها الغار أو في كفها العدم
وارقص على الورد والأشواك متئدا
غنت لك الطير أو غنت لك الرخم؟

أم نؤثر قصيدته "الأشواق التائهة" وقد جمعت بين ألوان من اليأس واحتقار الوجود والتصوف، إذ يقول:

ياصميم الحياة! كم أنا في الدنيا غريب! أشقى بغربة نفسي
بين قوم لا يفهمون أناشيد فؤادي، ولا معاني بؤسي

ألا أيها الظالم المستبد
حبيب الفناء عدو الحياة
سخرت بأنات شعب ضعيف
وكفك مخضوبة من دماه
وعشت تدنس سحر الوجود
وتبذر شوك الأسى في رباه

رويدك، لايخدعنك الربيع
وصحو الفضاء وضوء الصباح
ففي الأفق الرحب هول الظلام
وقصف الرعود وعصف الرياح
ولا تهزأن بنوح الضعيف
فمن يبذر الشوك يجن الجراح

تأمل! هنا لك، أني حصدت
رؤوس الورى ، وزهور الأمل
ورويت بالدم قلب التراب
وأشربته الدمع حتى ثمل
سيجرفك السيل، سيل الدماء
ويأكلك العاصف المشتعل!

كنت أتلو من جديد هذه الأبيات لصديقي العبقري فقيد الأدب، الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي، فوجدت لها مذاقاً يفوق في أثره ما أحسسته منذ قرابة عشرين عاماً عند اطلاعي الأول عليها قبل نشرها في مجلة أبولو، وقد عنونها: "إلى طغاة العالم".

إن لأبي القاسم الشابي روائع كثيرة ظفرت (جمعية أبولو) ومجلتها التي عنيت قبل سواها بإبراز فنه، ظفرت بالقسط الأوفر منها، وإنه لتصعب المفاضلة بين قصائده هذه، فجميعها يتسم بالجمال الفني.

ياقلب! كم فيك من كهف قد انبجست
منه الجداول تجري ما لها لجم
تمشي، فتحمل غصناً مزهراً نضراً
أو وردة لم تشوه حسنها قدم
أو نحلة جرها التيار مندفعاً
إلى البحار، تغني فوقها الديم
أو طائراً ساحراً ميتاً قد انفجرت
في مقلتيه جراح جمة ودم
ياقلب ! إنك كون مدهش عجب
إن تسأل الناس عن آفاقه يجموا
كأنك الأبد المجهول قد عجزت
عنك النهى واكفهرت حولك الظلم؟

أم نؤثر قصيدته "المستسلم" التي يسخط فيها على دنايا الناس، ويترفع عن محاربتهم:

قد تركت الناس غرقى في جلاد وكفاح
سئمت نفسي دنايهم، وألقيت السلاح؟

أم نؤثر قصيدته الفلسفية المتشككة الحائرة "في ظل وادي الموت" التي يتشوق في ختامها إلى تجربة العدم:

ثم ماذا؟ هذا أنا، صرت في الدنيا بعيداً عن لهوها وغناها
في ظلام الفناء أدفن أيامي، ولا أستطيع حتى بكاها
وزهور الحياة تهوى بصمت محزن مضجر على قدميا
جف سحر الحياة ياقلبي الباكي، فهيا نجرب الموت.. هيا؟
في وجود مكبل بقيود، تائه في ظلام شك ونحس
فاحتضني، وضمني لك بالماضي، فهذا الوجود علة يأسي؟

أم نؤثر قصيدته "الجنة الضائعة" التي يذكر فيها عهد الطفولة ويعرضه عرضاً فنياً بديعاً بصورة الفاتنة المنوعة ثم يختمها بهذه الحرقة:

قد كنت في زمن الطفولة والسذاجة والطهور
أحيا كما تحيا البلابل والجداول والزهور
لا تحفل الدنيا، تدور بأهلها أولا تدور
واليوم أحيا مرهق الأعصاب مشبوب الشعور
متأجج الإحساس، أحفل بالعظيم وبالحقير
تمشي على قلبي الحياة، ويزحف الكون الكبير
هذا مصيري، يابني الدنيا ، فما أشقى المصيرا؟

أم نؤثر قصيدته "الأبد الصغير" المفعمة بالتأملات الفلسفية الوجدانية ، وبها يخاطب دنيا قلبه:

ياقلب ! كم فيك من دنيا محجبة
كأنها حين يبدو فجرها (إرم)!
ياقلب! كم فيك من كون قد اتقدت
فيه الشموس وعاشت فوقه الأمم
ياقلب كم فيك من أفق تنمقه
كواكب تتجلى، ثم تنعدم
ياقلب! كم فيك من قبر ، قد انطفأت
فيه الحياة، وضجت تحته الرمم
ياقلب! كم فيك من غاب ومن

جبل
تدوى به الريح أو تسمو به القمم

أم نؤثر قصيدته "من أغاني الرعاة" التى جاءت من وحى استشفائه الذى لم يفد (بعيني دراهم) من الشمال التونسى، وكل بيت من أبياتها صورة شعرية متألقة بجمال الطبيعة التى كانت تحتضنه وترعاه فى مرضه بين جبال وأودية وغابات، وفيها يخاطب خرافة وشياهه بأعذب الألحان؟

أم نؤثر قصيدته المتفائلة "الإيمان بالحياة"، وإن كانت عليها سمة الرثاء لوالده؟ أم نؤثر قصيدته الشامخة "نشيد الجبار- أو هكذا غنى بروميثيوس" التى يرد فيها على حساده الشانئين ويقول عن نفسه بعد مماته:

فأنا السعيد بأننى متحول
عن عالم الآثام والبغضاء
لأذوب فى فجر الجمال السرمدى،
وأرتوى من منهل الأضواء!؟

أم نؤثر قصائده التأملية العاطفية، أمثال "الرواية الغريبة" و"أيتها الحالمة بين العواصف" و "صوت من السماء" وكلها آيات من الرقة الحساسة والرمانطيقية الجميلة الساحرة؟

إن ما نؤثره هو إنسانيات هذا الشاعر المحلق لم تعقه أحلامه عن النزول إلى ميدان المجتمع والسير فى موكب البشرية، عازفاً مشجعاً هادياً مهيباً بالصاغرين:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلابد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلى
ولابد للقيد أن ينكسر

أم نؤثر قصيدته الوجدانية الفريدة "الصباح الجديد" التى تغنت بها مواكب عديدة، ولا تزال:

اسكتى ياجراح
واسكتى ياشجون
مات عهد النواح
وزمان الجنون
وأطل الصباح
من وراء القرون؟

أم نؤثر "ألحانى السكرى" العذبة العبقة التى يقول فى ختامها:

أيها الدهر! أيها الزمن الجارى إلى غير وجهة وقرار
أيها الكون! أيها الفلك الدوار بالفجر والدجى والنهار!
أيها الموت! أيها القدر الأعمى! قفوا حيث أنتمو، أو فسيروا
ودعونا هنا، تغنى لنا الأحلام، والحب، والوجود الكبير
وإذا ما أبيتمو فاحملونا، ولهيب الغرام فى شفتينا
وزهور الحياة نعبق بالعطر، وبالسحر، والصبا فى يدينا!؟

أم نؤثر قصيدته الواقعية المريرة "الناس" التى تشجى منها زفرته:

ماقدس المثل الأعلى وجمله
فى أعين الناس إلا أنه حلم
ولو مشى فيهمو حياً لحطمه
قوم، وقالوا بخبث : إنه صنم
لايعبد الناس إلا كل منعدم
ممنع ، ولمن حاياهمو العدم
حتى العباقرة الأفذاذ، حيهم
يلقى الشقاء ، وتلقى محدها الرمم
الناس لا ينصفون الحى بينهمو
حتى إذا ما توارى عنهمو ندموا
الويل للناس من أهوائهم، أبدا
يمشى الزمان، وريح الشر تحتدم؟
إذا ما طمحت إلى غاية
ركبت المنى ونسيت الحذر
ولم تتجنب وعور الشعاب
ولاكبة اللهب المستعر
ومن لايحب صعود الجبال
يعش أبد الدهر بين الحفر!

ولم تزل قصائده الموجهة إلى الشعب ترانيم سماوية خالدة، وإن سكن جثمانه القبر.

أيها الحب

أيها الحبّ! أنت سرّ بلائــي ... وهمومي، وروعتي، وعنائي
ونحولي، وأدمعي، وعذابي ... وسقامي، ولوعتي، وشقائي
أيها الحبّ! أنت سرّ وجودي ... وحياتي، وعزتي، وإبائــي
وشعاعي ما بين ديجور دهري ... وأليفي، وقرّتي، ورجائـــي
ياسلاف الفؤاد ياسُمّ نفسي ... في حياتي! ياشدتي! يا رخائي!
ألهيب يثور في روضة النفس ... فيطغى، أم أنت نور السماء؟

* * *

أيها الحبّ قد جرعتُ بك الحُزن ... كؤوساً، وما اقتنصتُ ابتغائي
فبحق الجمال، أيها الحبّ ... حنانيْك بي! وهوّن بلائي
ليت شعري! يا أيها الحبّ، قل لي: ... مِن ظلام خُلقتَ، أم من ضياء؟

(١٩٢٤)

تونس الجميلة

لستُ أبكي لعسفِ ليل طويل، أو لربعٍ غدا العفاءُ مراحه
إنما عَبْرتي لخطبٍ ثقيلٍ ... قد عرانا، ولم نجد من أزاحه
كلمّا قام في البلاد خطيب ... موقظ شعبَه يريد صلاحهْ
ألبسوا روحه قميص اضطهادٍ ... فاتكٍ شائك يردُ جماحَهْ
أخمدوا صوته الإلهيّ بالعسف، أماتُوا صدَاحهْ ونواحه
وتوخّواْ طرائق العَسف والإرهاق ... تَوّاً، وما توخّوا سَماحهْ
هكذا المخلصون في كلّ صوبٍ ... رشقاتُ الرّدى إليهم مُتاحهْ
غير أنّا تناوبتنا الرّزايا ... واستباحت حمانا أيّ استباحه* * *
أنا ياتونس الجميلة في لجّ الهوى قد سبحت أي سباحهْ
شرعتي حُبك العَميقُ وإني
قد تذوقتُ مُرّه وقراحهْ

لستُ أنصاع للواحي ولو مت وقامت على شبابى المناحهْ
لا أبالى.. وإنْ أُريقَت دمائى   فَدماءُ العشاق دَوماً مُباحهْ
وبطول المدى تُريك الليالى   صادق الحُب والولا وسَجاحهْ
إنْ ذا عصرُ ظلمةٍ غير أنى   من وراء الظلام شمتُ صبَاحهْ
ضَيّع الدهرُ مجد شعبى ولكنْ   سترد الحياةُ يوماً وشاحهْ
(١٩٢٥)

مأتم الحب

ليت شعرى!
أى طيرٍ
يسمع الاحزان تبكى بين أعماق القلوب
ثم لا يهتف فى الفجر، برنَّات النحيب
بخشوع، واكتئابْ؟
لست أدرى
أى أمر
أخرس العصفور عنى، أترى مات الشعور
فى جميع الكون، حتى فى حشاشات الطيور ؟.
أم بكى خلف السحاب؟
* * *
فى الدياجى
كم أناجى
مَسمع القبرِ، بغصات نحيبى، وشجونى
ثم أصغى، علنى أسمع ترديد أنينى
فأرى صوتى فريدْ!

* * *
فأنادى:

"يا فؤادى"

"مات من تهوى! وهذا اللحد قد ضم الحبيب"

"فابكِ يا قلب بما فيك من الحزن المذيب"

"ابك يا قلب وحيدا!"

* * *

ذل قلبى،

مات حبّى!

فادْر فى يا مقلة الليل الدرارى عبراتْ

حول حبّى ، فهو قد ودّع آفاق الحياة

بعد أن ذاق اللهيب

واندبيه،

واغسليه

بدموع الفجر، من أكواب زهر الزنبقِ

وادفنيه بجلال ، فى ضفاف الشفقِ

ليرى روحَ الحبيبْ

(١٩٢٧)



صلوات فى هيكل الحب

عذبةٌ أنتِ كالطفولة، كالأحلام   كاللّحن، كالصّباح الجديد
كالسماء الضحوك كالليلة القمْراء   كالورد، كابتسام الوليد

يالها من وداعةٍ وجمال   وشباب مُنعم أمْلود!
يالها من طهارةٍ، تبعثُ التقديس   فى مهجة الشقىّ العنيد!
يا لها رقةٌ تكادُ يرفُّ الوردُ   منها فى الصخرة الجملود
أى شئ؟ تراك هل أنت "فينيسُ"   تهادت بين الورى من جديد
لتعيد الشباب والفرح المعسول للعالم التعيس السميد!
أم ملاك الفردوس جاء إلى الأرض   ليحيى روح السلام العهيد!
أنتِ... ما أنتِ؟ رسمٌ جميلٌ   عبقرى من فن هذا الوجود
فيك ما فيه من غموضٍ وعمقٍ   وجمال مُقدس معبود
أنتِ. ما أنتِ فجرٌ من السحر   تجلّى لقلبى المعمود
فأراه الحياة فى مونق الحسن   وجلى له خفايا الخلود
أنت روح الربيع، تختال فى الدنيا فتهتزُّ رائعاتُ الورود
وتهبُّ الحياة سكرى من العطر، ويدوى الوجودُ بالتغريد
كلمّا أبْصرت عيناى تمشين   بخطوٍ موقّع كالنشيد
خفق القلب للحياة، ورف الزهرُ فى حقل عمرى المجرود
وانتشتْ روحى الكئيبةَ بالحبّ   وغنت كالبلبل الغريد
أنتِ تحيين فى فؤادى ما قد   مات فى أمسى السعيد الفقيد
وتشيدين فى خرائب روحى   ما تلاشى فى عهدى المجدود
من طموح إلى الجمال إلى الفنّ   إلى ذلك الفضاء البعيد
وتبثين رِقة الشوق، والأحلامِ   والشدوِ، والهوى، فى نشيدى
بعد أن عانقت كآبة أيّامى   فؤادى، وألجمتْ تغريدى
أنت أنشودة الأناشيد غنّاك   إلاهُ الغناءِ، ربُّ القصيد
فيك شب الشباب، وشحهُ السحرُ   وشدوُ الهوى، وعِطرُ الورود
وتراءى الجمالُ، يرقص رقصاً   قدسيا، على أغانى الوجود

وتهادت فى أفق روحك أوزانُ الأغانى ، ورقةُ التغريد
فتمايلتِ فى الوجود ، كلحنٍ عبقريّ الخيالِ حلوِ النشيد:
خطوات ، سكرانةٌ بالأناشيد، وصوتٌ، كرجْع نايٍ بعيد
وقوامٌ، يكاد ينطق بالألحان فى كل وقفةٍ وقعود
كلُّ شيءٍ موقعٌ فيكِ، حتّى لفْتَةُ الجيد، واهتزازُ النُّهود
أنتِ... أنت الحياة فى قدسها السامى، وفى سحرها الشجى الفريد
أنتِ.. أنت الحياة، فى رقةِ الفجر فى رونق الربيع الوليد
أنتِ.. أنت الحياة، كل أوانٍ فى رُواءٍ من الشباب، جديد
أنتِ... أنت الحياةُ فيك وفى عينيك آيات سحرها الممدود
أنت دنيا من الأناشيد والأحلام والسحْر والخيال المديد
أنت فوق الخيال، والشعر، والفنّ وفوق النُّهىَ وفوق الحدود
أنت قدسى، ومعبدى، وصباحى وربيعى، ونشوتى، وخلودى

* * *

يا ابنة النور، إننى أنا وحدى من رأى فيك روعة المعبود
فدعينى أعيش فى ظلّك العذب وفى قرب حُسنك المشهود
عيشةً للجمال، والفن، والإلهام والطُّهْر، والسنى، والسجود
عيشة الناسك البتُول يُنَاجى الرّب فى نشوة الذُّهول الشديد
وامنحينى السلام والفرحَ الرو حى ياضوء فجرى المنشود
وارحمينى، فقد تهدّمتُ فى كو نٍ من اليأس والظلام مَشيد
أنقذينى من الأسى، فلقد أمسيت لا أستطيع حملَ وجودى
فى شعاب الزمان والموت أمشى تحت عبْءِ الحياة جَمُّ القيود
وأماشى الورَى ونفسى كالقبر، وقلبى كالعالم المهدود:
ظُلْمَةٌ، ما لها ختامٌ، وهولٌ شائع فى سكونها الممدود
وإذا ما استخفنى عَبثَ الناس تبسمتُ فى أسى وجُمُود

بسمةٌ مُرةٌ، كأنى أستلُّ من الشوك ذابلات الورود

وانفخى فى مشاعرى مرح الدنيا وشدى من عزمى المجهود
وابعثى فى دمى الحرارة، على أتغنى مع المُنى من جديد
وأبثُّ الوجود أنغام قلب بُلبلى، مكبل بالحديد
فالصباح الجميل ينعش بالدفء حياة المحطم المكدود

أنقذيني ، فقد سئمت ظلامي!   انقذيني، فقد مللت ركودي؟

* * *

آه يازهرتي الجميلة لو تدرين   ماجدَّ فؤادي في الوحيد
في فؤداي الغريب تُخلقُ أكوانٌ   من السحر ذات حسن فريد
وشموس وضاءةٌ ونجومٌ   تنثر النورَ في فضاءٍ مديد
وربيعٌ كأنه حُلمُ الشاعرِ   في سكرة الشباب السعيد
ورياض لا تعرف الحلك الداجي   ولا ثورة الخريف العتيد
وطيور سحرية تتناغى   بأناشيد حلوة التغريد
وقصور كأنها الشفقُ المخْضُوب   أو طلعةُ الصباح الوليد
وغيومٌ رقيقة تتهادى   كأباديد من نُثَارِ الورود
وحياة شعرية هي عندي   صورة من حياة أهل الخلود
كل هذا يشيده سحر عينيك   وإلهام حسنك المعبود
وحرام عليك أن تهدمي ما   شادهُ الحُسن في الفؤاد العميد
وحرام عليك أن تسحقي آمال نفس تصبو لعيشٍ رغيد
منك ترجو سعادةً لم تجدها   في حياة الورى وسحر الوجود
فالإلاه العظيم لا يَرجم العَبْدَ   إذا كان في جلال السجود
(١٩٣١)

أيتها الحالمة بين العواصف

أنتِ كالزهرةِ الجميلةِ في الغاب،
ولكنْ ما بين شوكٍ، ودود
والرياحين تحسب الحسَكَ الشرير
والدود من صنوف الورود
فافهمي الناس.. إنما الناسُ خلقٌ مفسدٌ في الوجود، غيرُ رشيد
والسعيد السعيد من عاش كالليل
غريبا في أهل هذا الوجود
ودعيهم يحيون في ظلمة الإثم


محمود

وعيشى فى طهرك المحمود
كالملاك البرئ، كالوردة البيضاء،
كالموج، فى الخضم البعيد
كأغانى الطيور، كالشفق الساحر
كالكوكب البعيد السعيد
كثلوج الجبال، يغمرها النور
وتسمو على غبار الصعيد
أنت تحت السماء روحٌ جميل
صاغه اللهُ من عبير الورود
وبنو الأرض كالقرود، وما أضيع عطر الورد بين القرود!
أنتِ من ريشة الإلاه، فلا تُلقى بفن السما لجهل العبيد
أنتِ لم تخلقى ليقربك الناسُ ولكن لتُعْبدى من بعيد..
(١٩٢٣)

للتاريخ

البؤس لابن الشعب يأكل قلبه والمجد والإثراءُ للأغراب
والشعب معصوبُ الجفون، مقسم كالشاة، بين الذئب والقصاب
والحقُّ مقطوع اللسان مكبْل والظلم يمرّح مُذْهَب الجلباب
إن فى ثغرنا رحيقاً سماوياً وفى قلبنا ربيعاً مفوّفْ
* * *
أيها الدهر ! أيها الزمن الجارى إلى غير وجهةٍ وقرار!
أيها الكون! أيها الفلك الدوار بالفجر، والدجى، والنهار!
* * *
أيها الموت! أيها القدر الأعمى! قِفوا حيث أنتُمْ! أو فسيرُوا
ودعونا هنا: تُغنى لنا الأحلامُ والحبُّ، والوجود، الكبيرُ
* * *

وإذا ما أبيْتُمُ، فاحملونا ولهيب الغرام فى شفتينا
وزهور الحياة، تعبق بالعطر وبالسحر، والصبا فى يدينا
(١٩٣٣)

إرادة الحياة

إذا الشعبُ يوماً أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلى ولا بد للقيد أن ينكسرْ
ومن لم يعانقه شوقُ الحياة تبخرْ فى جوْها، واندثر
فويل لمن لم تشقه الحياة من صفعة العدم المنتصر
كذلك قالت لىَ الكائناتْ وحدثنى روحها المستتر
* * *
ودمدمت الريحُ بين الفجاج وفوق الجبال وتحت الشجر:
"إذا ما طمحت إلى غايةٍ ركبت المُنى، ونسيتُ الحذرْ"
"ولم أتجنّب وعورَ الشّعاب ولا كُبةَ اللّهَب المستعر"
"ومن لا يحُب صعود الجبال يعش أبَدَ الدهر بين الحُفَر"
ضجت بقلبى دماء الشباب وضجت بصدرى رياح أُخر..
أطرقت، أصغى لقصف الرعود، وعزف الرياح، ووقع المطر
* * *
"قالت لى الأرض - لما سألت: "أيا أمُّ هل تكرهين البشر؟":
"أُبارِكُ فى الناس أهلَ الطموح ومن يستلذُ ركوبَ الخطر"
"وألعن من لا يماشى الزمان، ويقنع بالعيش عيش الحجر"
"هو الكون حىّ، يحبُّ الحياة ويحتقر المَيْتَ، مهما كبُر"
"فلا الأفق يحضن ميت الطيور، ولا النحلُ يلثم ميت الزهر"
ولولا أمومة قلبى الرؤوم لما ضمّت المَيتَ تلك الحُفَر"
"فويل لمن لم تشقُه الحياة، من لعنة العدم المنتصر!"
* * *

"معانقة - وهى تحت الضباب، وتحت الثلوج، وتحت المدر"
"لطيف الحياة الذى لا يمل، وقلب الربيع الشذى الخضر"
"وحالمة بأغانى الطيور، وعطر الزهور، وطعم الثمر"

* * *

"ويمشى الزمان، فتنمو صروف، وتذوى صروف، وتحيا أخر"
"وتصبح أحلامها يقظة، موشحة بغموض السحر"
"تسائل: أين ضباب الصباح؟ وسحر المساء؟ وضوء القمر؟"
"وأسراب ذاك الفراش الأنيق؟ ونحل يغنى؟ وغيم يمر؟"
"وأين الأشعة والكائنات؟ وأين الحياة التى أنتظر؟"
"ظمئت إلى النور، فوق الغصون! ظمئت إلى الظلّ تحت الشجر!"
"ظمئت إلى النبع، بين المروج، يغنى، ويرقص فوق الزهر!"
"ظمئت إلى نغمات الطيور، وهمس النسيم، ولحن المطر،"
"ظمئت إلى الكون! أين الوجود وأنى أرى العالم المنتظر؟"
"هو الكون، خلف سبات الجمود، وفى أفق اليقظات الكبر"

* * *

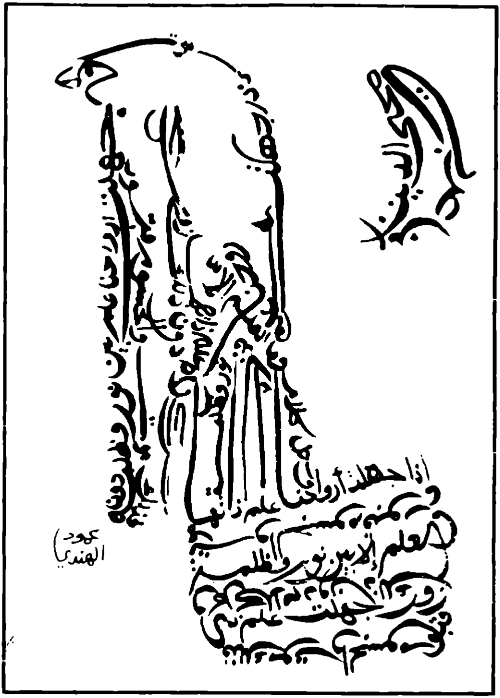
"وما هو إلا كخفق الجناح حتى نما شوقها وانتصر"
"فصدعت الأرض من فوقها وأبصرت الكون عذب الصور"
"وجاء الربيع بأنغامه، وأحلامه، وصباه العطر"
"وقبلها قبلا فى الشفاه، تعيد الشباب الذى قد غبر"
"وقال لها: قد منحت الحياة، وخلدت فى نسلك المدخر"
"وباركك النور، فاستقبلى شباب الحياة، وخصب العمر"
"ومن تعبد النور أحلامه، يباركه النور أنى ظهر"
"إليك الفضاء، إليك الضياء، إليك الثرى الحالم، المزدهر!"
"إليك الجمال الذى لا يبيد! إليك الوجود الرحيب، النضر!"
"فميدى -كما شئت- فوق الحقول، بحلو الثمار وغض الزهر"
"وناجى النسيم، وناجى الغيوم، وناجى النجوم، وناجى القمر"
"وناجى الحياة وأشواقها، وفتنة هذا الوجود الأغر"

* * *

"وشف الدجى عن جمال عميق، يشب الخيال، ويذكى الفكر"
"ومد على الكون سحر غريب، يصرفه ساحر مقتدر"



وفى ليلة من ليالى الخريف مثقلة بالأسى والضجر
سكرت بها من ضياء النجوم وغنيتُ للحزن حتى سكر
سألت الدجى: هل تُعيد الحياة لما أذبلته ربيع العمر؟
فلم تتكلم شفاه الظلام ولم تترنم عذارى السحر
وقال لى الغاب فى رقة محببة مثل خفق الوتر:
"يجيء الشتاء، شتاء الضباب، شتاء الثلوج، شتاء المطر"
"فينطفئ السحر، سحر الغصون، وسحر الزهور، وسحر الثمر"
"وسحر السماء الشجى، الوديع، وسحر المروج الشهى ، العطر"
"وتهوى الغصون، وأوراقها، وأزهار عهد حبيب نضر"
"وتلهو بها الريح فى كل وادٍ، ويدفنها السيل، أنى عبر"
ويفنى الجميع كحلم بديع، تألق فى مهجة واندثر"
"وتبقى البذور التى حملت ذخيرة عمر جميل، غبر"
"وذكرى فصول، ورؤيا حياة، وأشباح دنيا، تلاشت زمر"



"وضاءت شموع النجوم الوضاء، وضاع البخور، بخور الزهر"

"ورفرف روح، غريب الجمال بأجنحة من ضياء القمر"

"ورن نشيد الحياة المقدس فى هيكل حالم ، قد سحر"

"وأعلن فى الكون: أن الطموح لهيب الحياة، وروح الظفر"

"إذا طمحت للحياة النفوس فلا بد أن يستجيب القدر!"

(١٩٣٣)

الحياة الثقافية



كلمة فى السينما،
كلمة فى المسرح

نورا أمين

(١) يونسكو ليس عبثياً..!

حينما عرضت أولى مسرحيات يونسكو "الدرس" لم يصمد من المتفرجين حتى نهاية العرض سوى أصدقاء المؤلف والمخرج من النقاد ورجال المسرح، وبعض الأطفال!

ويثبت الإقبال على مسرحيات يونسكو فيما بعد أنه لم يكن مؤلفاً فاشلاً، وإنما صدم الجمهور العادى صدمة لم تخف وطأتها إلا بعد زمن طويل. وفى الحقيقة أن الإبداع الدرامى يتجسد فى محورين:

"**المحور الأول**: يبرر الحياة تبريراً مطمئنا، **والمحور الثانى**: يتساءل ويعيد النظر فى الوجود. (١) وبالطبع يتجه المتفرج نحو المسرح الذى يقع فى المحور الأول، أى ذلك الذى يقدم له صورة مسالمة عن الحياة اليومية، أو يستخدم أسلوباً واقعيا ليلخص حالة الوجود الخالى من المشكلات. أما أعمال يونسكو فتنتمى إلى المحور الثانى من الإبداع الدرامى، ذلك المحور الذى لايمكن الحكم عليه من موقع الجمهور فى الحياة العادية بما أنه (ذلك المحور) يطرح نسقاً مختلفا تماماً عن الواقع كما يراه الناس. من هنا نرى أن إطلاق مسمى

"العبث" على مسرح يونسكو، أو "اللامعقول"، لايعنى بالضرورة أن هذا المسمى يشير إلى صفة مسرحه، بل غالباً ما يعبر عن رؤية الجمهور أو النقاد (الذين أطلقوا هذا المسمى) لمسرح يونسكو. وبالتالى فإن وصف مواقف مسرحيات يونسكو بأنها "عبثية" لا يشير إلى نوعية الواقع المطروح من خلال هذه المواقف، بل يشير إلى الرؤية التى نخلعها نحن عليها من موقعنا تجاهها. "إن سوء تفاهم ضخما قد نشأ حول هؤلاء الكتاب فى شكل صورة مسبقة عما يبيعونه. وقد كانت تلك الصورة هى "مسرح العبث"، كما أطلق عليه بعض نقاد "الديمقراطية الشعبية" وقد اندهشوا من هؤلاء الكتاب المعارضين للعقلانية الرسمية وتمتلىء أعمال هؤلاء الكتاب بثورية لانستطيع عادة أن ندركها. **والحق أن كل تجديد إبداعى يكون بالضرورة ثورياً،فهو يعيد النظر فى النسق الثقافى وفى معايير المجتمع ومؤسساته"(٢).**

نستطيع مما سبق أن نفسر موقف الجمهور الأولى تجاه يونسكو، ذلك الجمهور الذى يبدو أنه احتاج لوقت طويل حتى يعدل توقعاته من المسرح. أما لماذا استمتع الأطفال أكثر من الكبار بمسرحيات يونسكو ولم تنلهم الصدمة الأولى التى حدثت لغيرهم من الجمهور. فذلك يرجع إلى أن الأطفال لايحملون أفكارا مسبقة تغذى توقعاتهم تجاه العرض الذى يشاهدونه، وتتحكم فى لرؤيتهم أو فى تصنيفهم له. وقد استطاع يونسكو أن يطرح أسلوباً جديداً فى الكتابة الدرامية من خلال التعامل مع اللغة بسياسة "ترفية الكلمة"، فالكلمة عنده تفقد معناها المجازى الذى نستخدمه فى الحياة اليومية والذى بلورناه وفقا لاتفاق جماعى (ولعل الانتقال من المعنى الحرفى للكلمة إلى معناها المتفق عليه يجسد تطور المجتمع فى تصويره لنفسه من خلال اللغة، وفى علاقات أفراد المجتمع الاتصالية). ويمكننا أن نطلق أيضاً على لغة يونسكو الدرامية أنها لغة طفولية، لتترادف بذلك اللغة الطفولية مع اللغة الحرفية، وقد يبدو ذلك للجمهور من الكبار على أنه أسلوب ساذج لايرقى إلى مستوى الكتابة المسرحية،إلا أن يونسكو كان ينشد من خلال هذا الأسلوب نقد اللغة الاجتماعية بقدر نقده للمؤسسة الاجتماعية المستندة إلى هذه اللغة التى تفرض معانيها ومعانى الحياة والوجود الإنسانى على الفرد. فى مقابل ذلك، كانت اللغة الطفولية لغة متحررة من المجتمع تماماً مثل تحرر الأطفال النسبى منه بوصفهم مهمشين فيه.

وربما يفسر البعض تمكن يونسكو من هذه اللغة بأنه روماني الأصل وفرنسي الجنسية أي أن انتماءه إلى لغتين قد مكنه من التعامل مع كل من النسقين اللغويين كما لوكان غريباً عنهما ، أو من خارجهما ، إلا أن التفسير الأرجح، في رأيي، يكمن في رؤية يونسكو للعالم من وجهة نظر طفولية تنفي المجتمع بجموده وتؤكد الطبيعة الإنسانية، ولاتعني وجهة النظر الطفولية أنها رؤية ساذجة، بل تعني أنها رؤية موازية للرؤية الاجتماعية المعروضة، رؤية لاتتأثر بنسيج العلاقات الاجتماعية، بل تنظر إليها من فضاء آخر له معاييره ومعانيه الخاصة وإبداعه الخاص. لقد انسلخ يونسكو عن وجوده الاجتماعي وتعامل مع الكتابة المسرحية من خلال الطفل بداخله، فأخذ يكتب ليفهم الفلسفة والناس والمجتمع بدلاً من أن يستخدمهم ليفرض وجهة نظره على الجمهور، لذلك استطاع يونسكو أن يحرر شخوصه المسرحية ويتركها تنتمي للغاتها الخاصة لتطرح نفسها كما هي بمجرد وجودها ببساطة على خشبة المسرح، دون التقيد برسالة أخلاقية ما أو بأيديولوجيا سياسية.(٣)

وكما يخلق الطفل أحياناً كلمات من صنعه لاتوجد في القاموس اللغوى المتداول في المجتمع، أخذ يونسكو يخلق علوماً ومعطيات جديدة من اللغة اليومية في مسرحية "الدرس"،كما أخذ يخلق مواقف وأحداثاً لاتنتمي للمنطق العادى، كما لا تنتمي إلى اللامنطق، فقد كانت تعكس منطقاً ونسقاً من العلاقات بين الناس والأشياء لا يعرفه إلايونسكو وأصدقاؤه من الأطفال. ولعل هذا المنطق الخاص وهذه اللغة الخاصة، هما مايمثله يونسكو فى تاريخ المسرح، كما لوكان الطفل المؤلف الذى "يعبث" باللغة فى المسرح وسط الكتاب الآخرين "الكبار".

(٢) "السينما العربية"

مجموعة دراسات باللغة الفرنسية من إعداد: مونى براج وآخرون
ترجمة: مى التلمسانى

أخيراً، وبعد طول انتظار، ظهر أول كتاب يتناول موضوع السينما العربية ويحمل عنوانها. إنه كتاب "السينما العربية" الذى أصدرته الهيئة المصرية العامة للكتاب فى فبراير من هذا العام فى سلسلة الألف كتاب الثانى. والكتاب يضم مجموعة دراسات عن السينما

العربيـة بشكل عـام أو عنهـا فى بلاد عربية بعينها، كتبت باللغة الفرنسية ونشـرت بعنوان JES CIMEMASA CEBES فى إطار المجلة الفصلية سينما كسرت CIMEMA CTIOV التى تصدر فى باريس والمتخصصة فى دراسة الموضوعات السينمائية والتليفزيونية فى كافة أنحاء العالم. وذلك قبل أن تقوم المترجمة والناقدة السينمائية مى التلمسانى بترجمته إلى العربية مضيفة دراسة لإبراهيم العريس كتبت بالعربية ولم يكن قد قدر لها النشر فى الطبعة الفرنسية.

يضم الكتاب ثمانى عشرة دراسة تتناول السينما العربية من المحيط إلى الخليج، إلى جانب ملحق - قاموس المخرجين العرب وقائمة بأسماء أهم مخرجى السينما العربية. وللحق فإن تلك الدراسات تنتقل من التركيز على أفلام سينمائية بعينها وبوصفها تجارب فريدة، إلى تحليل ونقد العلاقة بين السينما والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى البلاد العربية. ففى دراسة "الفيلم السياسى فى السينما العربية" بقلم / جمال بوكلة، الناقد الجزائرى، يبدو الفيلم الروائى السياسى إما ترويجاً" لسياسة الدولة وإما نقداً "لها وطرحا" لرؤية سياسية مغايرة. فى الحالة الأولى نجد أنه لايمكن اعتبار هذا الفيلم سياسياً" بالمعنى الذى يطرحه جمال بوكلة، فهو ينتهى إلى أن يصبح فيلما تجارياً، ربما أيضاً يتخذ من هدف الترويج السياسى ذريعة لفيلم تسلية عادى ينزع إلى اضفاء بعض الهيبة على نفسه. وفى الحالة الثانية، نجد الفيلم قدحقق غايته الأولية بخزق النسق السياسى المعترف به فى المجتمع وطمح نحو غاية أسمى فى طرح حلول أو رؤى سياسية بديلة. ويبدو أنه فى تلك الحالة تتراوح درجة "السياسية" تراوحاً يبدأ من الفيلم الموسيقى وصولاً إلى الفيلم ذى المحور السياسى ، أى من التلميح البسيط وإلى الهدف المعلن، كما تتراوح نسبة النجاح والفشل فى مزج السياسة بالرواية داخل نسق واحد. إلا أن هذا النوع من الأفلام السينمائية إذا كان بالجرأة المطلوبة، عادة ما يلاقى صراعاً" ما مع الرقابة على المصنفات الفنية تنتهى إما بالتنازل من قبل الرقابة أو من قبل صناع الفيلم، وإما بالوصول إلى منطقة وسط بالاكتفاء بحذف المشاهد واللقطات الحادة، وأحياناً ما يصل الأمر إلى منع عرض الفيلم كاملاً إما منعا "صريحاً أو ضمنياً"،مثلما يشير الناقد رفيق الصبان فى دراسته "التابو فى السينما المصرية" التى تتناول بالتحديد السينما المصرية (والتى كرس لها الكتاب حوالى خمس دراسات

قائمة بذاتها بخلاف دراسات أخرى تتناولها جزئياً) وتطرقها إلى التابو السياسى، والدينى، والجنسى، يشير إلى منع بعض الأفلام السياسية الجريئة من العرض التليفزيونى، بل السينمائى أيضاً، خاصة فى ظل النظام العسكرى لما بعد الثورة مع الأخذ فى الاعتبار تغير جدول الممنوعات الرقابية بعد أن كان أكثر تعسفاً فيما قبل، كما يشير إلى حظر الأفلام السياسية من الوجود أصلاً مثلما كان يحدث أيام الحكم الملكى باستثناء فيلم "لاشين" الذى منع من العرض بعد إنتاجه.ولعل رفيق الصبان يتجه أيضاً إلى رصد النقد السينمائى لتابو الدين فى أفلام مثل "غرباء" إخراج سعد عرفة الذى تعرض بشكل مباشر لوهم الدين ووجود الله، ومثل "للحب قصة أخيرة" إخراج رأفت الميهى الذى تعرض لنفس الموضوع بطريقة غير مباشرة من خلال عرض مزار دينى فارغ من الشيخ المفترض وجوده به والذى يتضح أنه ليس إلا وهماً كبيراً.. إلا أنه يركز بشدة على الأفلام التى تجرأت على تابو الجنس حيث يؤكد أن هذا التابو لايحظر فحسب عرض مشاهد جنسية أو لقطات حتى إن كانت فى صميم نسيج العمل الفنى، بل يحظر أيضاً مجرد التطرق - دون التمحور - إلى موضوع العلاقات الجنسية المحرمة دينياً مثل العشق المثالى الذى عرض للمرة الأولى بوضوح فى "حمام الملاطيلى" إخراج صلاح أبو سيف، قبل أن يحتل مساحة شفافة فى آخر أفلام يوسف شاهين، ومثل عشق الأخ أخته والعكس (فى فيلم "الأقدار الدامية" لخيرى بشارة، وعشق الأخ زوجة أخيه، بل وعشق الأب والابن نفس المرأة، خاصة إذا كانت تلك العلاقات تتغذى على اللقاء الجنسى، ففى هذه الحالة لا يتحول الجنس إلى مجرد محظور رقابى أو محظور من السينما على نفسها سواء بوعى أو بدون وعى، بل يتحول إلى ثغرة تثير نفور المتفرج المصرى أو العربى ومن ثم رفضه بل ومقاطعته لتلك الأفلام التى تعرى ذاته الإنسانية أمامه والتى لاتلبث أيضاً أن تتلقى حكمه الأخلاقى عليها كما لو كانت حراماً أو عيباً "سينمائياً". وهكذا يصل الأمر إلى إصرار المخرجين على عدم وصول الخيانة الزوجية فى أفلامهم إلى مستوى اللقاء الجنسى حيث يعنى هذا رفض المتفرج مباشرة للأبطال بل وللفيلم ككل حتى إن كانت لهذه الخيانة مبرراتها المقبولة. وكذلك الحرص على الاحتفاظ بعلاقات الحب داخل الرواية بوصفها علاقات أفلاطونية عفيفة لا دور للجنس فيها حتى إن كانت علاقات غير محرمة دينياً.

وفى سياق الأفلام المنتشرة والتى

لاتشكل "خطراً" على الجمهور يناقش عباس فاضل إبراهيم فى دراسته" ميلودراما مصرية تحت المجهر" وتناقش مونى براح فى "زينات وبهارات الميلودراما المصرية" طبيعة الميلودراما فى السينما وأشكالها، فالأول يشير إلى أنها ذات طبيعة ماسوشية تميل إلى الشخصيات الضعيفة لذا تنزع إلى الاعتماد على المرأة بوصفها شخصية رئيسية فى الفيلم الذى غالباً مايكون موضوعه الحب المستحيل (مثل "نهر الحب" و"بين الأطلال") والذى غالباً أيضاً مايقوم على رواية أو قصة ناجحة من الأدب العربى أو العالمى، مثل أعمال يوسف السباعى أو تولستوى مركزاً على المأساة أو الكارثة فيها. أما مونى براح فتؤكد فى دراستها أن الميلودراما تهزأ بالواقع حتى لو كانت ميلودراما اجتماعية، والواقع الوحيد الذى تعترف به هو الواقع النفسى.

أما إبراهيم العريس فيناقش أحدث ما وصلت إليه السينما المصرية حتى اكتمال هذا الكتاب فى دراسته "السينما المصرية الجديدة: أبناء صلاح أبو سيف والكوكا كولا". متناولاً تطور تيار الواقعية فى السينما من رائدها إلى أفلام السبعينيات التى حاولت أن تخلق جيلاً سينمائياً جديداً امتد إلى الثمانينيات، وذلك، بنقد ورصد الواقع الاجتماعى الجديدة وتأثير الانفتاح الاقتصادى على طبقات المجتمع المصرى. وتتخلى تلك الأفلام عن صورة البطل التقليدى وتنتقل إلى الشارع المصرى مباشرة مع التركيز على أهمية الصورة فى مواجهة الحوار إلى جانب المونتاج السريع واللغة السينمائية المتطورة فى مجملها.

هناك إلى جانب ما سبق - دراسات أخرى عن السينما الجزائرية والمغربية واللبنانية والسورية،كما نجد دراسات تقوم بمسح تاريخى شامل للسينما فى البلاد العربية (مثل "السينما العربية، تاريخ واختلافات" بقلم/ كلود - ميشال كلونى)، ودراسات أخرى تهتم برصد التوافق بين تطور الواقع السياسى واختلاف الموضوعات السياسية فى السينما (مثل دراسة مونى براح "حريات السينما المصرية فى الميزان" التى تتناول تخلص بعض الأفلام العربية الحديثة من أسر فكرة القومية العربية التى تحولت إلى مجرد شعار قبل أن تصبح مجرد فكرة قاصرة).

أتمنى أن نجد فى الأسواق قريباً "كتاباً" آخر عن السينما العربية، لكن هذه المرة بقلم عرب من النقاد والسينمائيين يناقشون ويحللون السينما التى ينتجونها، مما لاينقص من قدر أهمية الكتب السينمائية



- يونسكو

المترجمة الجيدة حتى نلتقى برؤية الآخر عن فننا التى ربما تضىء لنا جوانب لانلحظها إن لم تعكس لنا - أيضاً - جانباً من فن الآخر يسقطه على فننا من خلال نقده أو يظهر من خلال التباين فى الإنتاج السينمائى كإفراز اجتماعى وتاريخى متكامل.

الهوامش

(١) دفينيو ولاجوت، "المسرح المعاصر :ثقافة.. وثقافة مضادة "، ترجمة/ نورا أمين.

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) يذهب البعض إلى القول بأن يونسكو لم يرفض التقيد فحسب بأيديولوجيا سياسية كما فى بدايته، بل كان ينتمى لتيار "نفى الأيديولوجيا" وعلى الأخص نفى الايديولوچيا الماركسية، لذلك فقد انتهج سياسته اللغوية تلك لأنها تنقد الفكر والأيديولوچيا ولاتعترف إلا بكل ما هو خاضع لإدراك الحواس،مثلما تتحكم هذه الحواس فى لغة الأطفال بوصفها إطارها المرجعى فى المعنى. ولعل تركيزنا هنا على المرحلة الأولى من كتابات يونسكو المسرحية، أى قبل مرحلة تأثر تاريخ المسرح بالبريختية بوصفها بديلاً للعقيدة السياسية وحتى نهاية الستالينية، يؤكد التفسير لأسلوب يونسكو، كما يؤكده فيما بعد اتجاهه إلى التعبير عن نفسه وإسقاطها على العرض من خلال رسالة أخلاقية منه هى بمثابة أيديولوچيا فى حد ذاتها وإنما رفضه للأيديولوجيا الرائجة فى فترته فحسب، من خلال اتجاه يعتبر فى حد ذاته أيديولوچيا!

عرائس إبسن في بيت الطاعة

محمد حسان

أوسلو الجميلة، متعددة الألوان، هادئة،بحرية المزاج،سكانها مزارعون قدماء، بين البيوت ذات الألف عام والمصانع الحديثة لا فرق كبير يلحظه الرائى.

وأوسلو فى شهر أغسطس ازدحمت قليلاً لوجود اللجنة التحضيرية لمؤتمر "تحرير الكاتب والكتابة بها"، الذى سيعقد فى مدينة "ستافنجر" وسيحضره "سلمان رشدى" و "تسليما نسرين" و"منصور محمد أحمد راجح" اليمنى وقد وجه المنظمون الدعوة لـ ٧٠٠ كاتب وكاتبة فى أنحاء العالم.

وعلى مقربة من مقر اتحاد الكتاب النرويجى بأوسلو نجد متحفاً يضم أعمال "مونك" الرسام - المصور الذى اشتهرت لوحته "الصرخة" التى تعد احتجاجاً على اغتراب الإنسان المعاصر فى بلد يتجه للرأسمالية (١٨٩٠).

وبين اتحاد الكتاب ومونك فى وسط العاصمة نجد تمثالاً ضخماً "لهنريك إبسن" أحد أقطاب الدراما، وخلفه المسرح القومى النرويجى الذى يدير فعاليات مهرجان إبسن المسرحى الرابع.

وما يميز مهرجان أغسطس هذا العام هو الرؤية الجديدة المتحررة لمسرح إبسن فنجد عرضين لـ"بيت الدمية" أحدهما إيطالى والآخر باكستانى، والمميز فى هذا العرض أنه قدم باللغة

المحلية "الأوردية" وبملابس وديكور وشخصيات باكستانية مندمجة مع الواقع الباكستانى تحت اسم "نورا فى بيت الطاعة" وقد حاز العرض إعجاب الجمهور النرويجي والعدد الضخم من الجالية الباكستانية التى تسكن قلب العاصمة فى حى فقير. وإلى جانب ذلك قدمت فرقة برلين المسرحية "هيدا جابلر" باللغة الألمانية وذات العمل قدمته فرقة المسرح القومي النرويجى ولكن بطريقة أكثر ابتكاراً تكون العرض من فصلين مدتهما معاً حوالى ساعة.

الديكور واحد وثابت فى أقصى اليمين أمام خشبة المسرح تمثال نصفى لإبسن وخلفه ديكور"يمثل حجرة استقبال بيت هيدا جابلر "٢ فوتيه + نخلة قصيرة وخلفها صورة تمثل الأب الجنرال".

قدم الممثلون العرض مرتدين ملابس سوداء وخماراً للوجه أسود ويحمل كل منهم عروسة تمثل الشخصية ويقومون بتحريك الشخصية اللعبة مع تعليق موسيقى محلق وأداء صوتي من الممثلين، أثناء نقاش بين هيدا جابلر وعشيقها ألقى الضوء على تمثال ابسن الذى بدأ فى تحريك فمه والاعترض على مايحدث قائلاً: "أنا لم أكتب مايحدث"، ويؤيده الأب الجنرال.

ومن أجمل لحظات العرض الممتع حلم البطلة الذى تجسده الخلفية ويتم تنفيذه عبر خيال ظل يمثل حصاناً وفراشة ورقصة جميلة بينهما.

وكانت البساطة سمة تنفيذ هذا العرض الذى امتاز بوجود واختفاء الإنسان فى ذات الوقت،حساسية صوت الممثلين أضفت دفئاً والعرائس قدمت الكوميديا البسيطة الراقية وحتى مشهد انتحار "هيدا جابلر" فى النهاية لم يقف عائق واحد أمام التجاوب والتفاعل مع العرض الذى قدم باللغة النرويجية.

وإلى جانب ذلك قدمت عروض "عندما يصحو الموتى" المسرح القومى النرويجى، ليالى إبسن الموسيقية "أشعار+ موسيقى من إدوارد جرج"،ملتقى المسرح "فيينا" وغيرها الكثير.

الرقص على الذات

رانيـة خلاف

تمـيـز مـهـرجـان القـاهرة الدولى للمسرح التجريبى هذا العام بوجود مايسمى بالمسرح الراقص، من خلال رؤية لبعض عروض المهرجان التى لاقت إقبالاً وجدلاً بين المشاهدين، أحاول رصد بعض الخصائص المشتركة بين بعض العروض (اللون الحزين - روسيا،حفريات تدعى اجاثا - مصر،معمار الليل - اليابان ٤ الآلية - سوريا) وذلك من خلال رصد عدة محاور:

- التعبير الجسدى الراقص
- الاقتراب من الارتجال المسرحى
- موت النص المسرحى
- علاقة الممثل بالجمهور / التواصل
- مستوى التجريب المسرحى

تشترك هذه العروض كما ذكرت فى سمة رئيسية وهى الاعتماد على التعبير الجسدى الراقص كوسيلة لتوصيل الافكار والمعانى والعلامات الجديدة التى تنعكس من حركة الجسد إلى المتفرج، مع إهمال أو اختفاء الاهتمام بالنص المسرحى فى مقابل إحياء الحركة..حركة الجسد بكل مايملك من طاقة وقوة وإمكانات للتعبير عن الداخل الإنسانى بكل ما فيه من ألم ودهاء وطفولة ومرح...

ويأتى التعبير المسرحى الراقص فى محاولة لخلق لغة مسرحية أرحب

يشترك فيها عدد أكبر من البشر، ولتجديد اللغة الفنية من ناحية أخرى. في "اللون الحزين" التى قدمتها فرقة اوكتاهيدرون، يأخذ التعبير الجسدى شكلاً أقرب إلى فن الباليه الحديث ظهر فيه براعة الأداء وطواعية الجسد وتفوق التدريب بحيث تظهر لنا الراقصات اللائى يمثلن الألوان المختلفة التى يسعى المصور لاستخدامها فى لوحته كأنها ألوان حقيقية من فرط حساسية الجسد الإنسانى وطواعيته للحركة المؤداة..

والتجريب فى هذا العمل ينبع من تمثيله الصادق للمسرح الراقص - كطريقة جديدة فى الأداء المسرحى - فهو يعتمد على فكرة بسيطة وهى عزوف المصور عن أدواته الفنية ومحاولاته للتغلب على إحباطه الداخلى من خلال خلق عمل يرضى عنه.. فقد ابتعد العمل - بالرغم من مدة العرض الطويلة نسبياً بالمقارنة ببساطة الفكرة - عن الباليه بإمكاناته الكبيرة وكلاسيكية أدائه، كما ابتعد عن تقليدية المسرح وتقريرية النص المسرحى.

وفى "حفريات اجاثا" تفوق الأداء الراقص على مثيله فى العرض الروسى، فقد تعدى الأداء الراقص دوره كمحرك للجسد،حيث ظهرت الايماءات والمعانى والعلامات من خلال الوقفة والحركة والإشارة، فالمتفرج يتلقى هذه المعانى الاجتماعية والفلسفية الفطرية التى يعود بها سريعاً إلى داخله ليسلط الضوء على الشعور الإنسانى.. ليس فقط الشعور وإنما الأفكار المخزونة فى العقل الباطن أيضاً.. فيحق أن نقول أن المتلقى لامفر له من أن ينبهر بالأداء المسرحى الرفيع المستوى والخالى فى ذات الوقت من أى حوار غير حوار الأجساد التى تتحرك وتلتصق وترقص فوق خشبة المسرح.

ويعود العرض بالمتفرج بهذه التعبيرات الجسدية الحديثة إلى جذور تلك الأداءات الارتجالية وإلى ماتفرع عنها من ألعاب تمثيلية وشعبية (المايم) باعتباره فناً يعتمد على التعبيرات الصامتة. ويعد عرض "أجاثا" تأييداً لفكرة بريخت عن المسرح الراقص بإعتباره من رواد المسرح الحديث الذين ساهموا فى تطوير فكرة التعبير الحركى حيث ظهر مصطلح التعبير الحركى (GESTUS) عام ١٩٣٢ مع ظهور الموسيقا الإيحائية، وهو لاينظر للتعبير الحركى هذه النظرة السحرية بل يهتم به كجزء من الجدل الاجتماعى المؤدى إلى دياكينيكية منهجه ورؤيته للعالم.

ويعتمد العرض على العديد من الإيحاءات التى تفسر على أوجه كثيرة وتمس مناطق كثيرة من الشعور الإنسانى .. عودة بإنسان العصر

الحديث أو فلنقل الإنسان المصرى المعاصر إلى بانوراما تاريخية.. فرعونية

- وإن كان قد تجاوز المرحلة الإسلامية - إلى مرحلة الحكم العثمانى

- الاحتلال البريطانى.. ثم حالة التشوه والضياع الفكرى التى يعيشها الفرد فى عالمنا.. فهو لازال يلبس الطربوش ويجلس على كرسيه يقرأ أنباء الصراع فى أنحاء كثيرة من العالم.. ويرى بعينيه أدياناً تنتهك وجثثاً تلقى فى الشوارع.. وهو كما هو.. يختبىء الإنسان الحر بداخله.. ينكمش ولايعبأ بأى شىء..

- وقد ساعدت الموسيقا والأغانى النوبية المصاحبة والداخلة فى نسيج العرض على إدخال المتفرج فى هذا العالم اللاشعورى الخيالى الجميل (مشهد الشاب النوبى الذى يرقص تلك الرقصات البدائية كقرد تائه) -.. عودة المتلقى مع نفسه بنفسه إلى العصر البدائى.. عارياً يرقص مثل القرود على نغمات الطبول.. ويبدو هو فى ذات الوقت فارغاً كالطبلة.. يلبس بذلته ويرقص كالقرد.. لازال.. والأمر الذى أثار جدلاً واسعاً حول هذا العرض ارتفاع مستوى التجريب فيه عن طريق ربط الحركة الراقصة بالفكرة والإيماءة ربطاً مباشراً.. ومع كثرة الرقصات وتنوعها والكم الهائل من الإيماءات أدى ذلك بالبعض إلى فقدان الخيط الرابط بين هذه الرقصات وبعضها.. إلا أن المتلقى المدقق والواعى يستطيع أن يلمح هذه البانوراما الحياتية الواسعة التى يدور حولها العرض..

.. فالحفريات هنا حفريات نفسية وإنسانية فى المقام الأول

.. الحفر فى الداخل الإنسانى من أجل اكتشاف المهجر والجديد، وهذا هو فى رأيى جوهر التجريب.. فالتجريب ماهو إلامحاولة لاكتشاف الذات والبحث فى أعماقها ومفاجآتها فى ذات الوقت بطرح العديد من الأسئلة عليها..

فى عرض "معمار الليل" الذى قدمته فرقة (o-m-2) إخراج وتأليف شيجوما كابى، نتعرف على المسرح بوصفه وسيلة لشرح الذات وإمكاناتهاالهائلة وامكانية انعتاقها من الداخل الذى يشبه تلك الأقفاص - التى وضع فيها المتفرجون فى وسط ساحة التمثيل - أى الخارج الرحب.

يعبر العرض عن إمكانية تفجير الذات وإظهار المعاناة والألم والانفصال الإنسانى والاغتراب عن المجتمع. بمدنيته الجافة الباردة والجوفاء كأنابيب الألومنيوم المفرغة المصنوعة منها تلك الأقفاص.

"معمار الليل" تؤكد على طاقة الجسد المخزونة وتجاوز الممثل المرحلة الإيمائية العادية إلى عالم أرحب من

الإيمائية الاجتماعية "SOCIAL GES-TUS" فالجسد يتفجر ليكتشف الذات وليعيد اكتشاف العالم.

ونعود بهذا العرض إلى الحالة الشعورية والفلسفية والفكرية التى أوجدتها الحرب العالمية الأولى ثم الثانية والتى أدت إلى الشعور بفقدان التواصل وعدم جدوى أشياء كثيرة كان الكلام والحوار لايستطيع التعبير عنها.. وكأننا نعود إلى هذه المرحلة من الانعزال والانفصال الإنسانى مرة أخرى.

.. فى العرض يجلس جانب من المتفرجين فوق معمار حقيقى عالٍ من أنابيب الألومنيوم. الجانب الآخر من المتفرجين يجلس فى أقفاص من الألومنيوم تتحرك على مدى العرض الذى استغرق أكثر من الساعة والنصف - حيث يجلس المتفرجون فى ساحة واحدة مع الممثلين الذين لايهدأون أبداً.. فهم فى حركة سريعة ومتواصلة يصرخون ويتألمون.. يبكون..يخرجون هذا الانفعال الإنسانى.. يندمجون مع الجمهور فى عرض إنسانى شيق.. الجسد الإنسانى هنا يعبر بحرية عن كل شىء.. عن ذاته وعن رغبته العارمة فى التواصل مع الآخرين...

وإن قلت مساحة الرقص الإيقاعى فى العرض، إلا أن الموسيقا التى كانت خليطاً ممتعاً بين الموسيقا اليابانية الكلاسيكية والغربية الحديثة واختلاطها بحركات الجسد الإنسانى والتواءاته والحركة الدائبة للممثلين وتحرك الصناديق التى يجلس فيها المشاهدون باستمرار أعطى المتفرج هذا الإحساس بالإيقاع الراقص بحيث بقى المشاهد مشدوداً مدهوشاً طوال فترة العرض.

وفى هذا العرض لايوجد أيضاً خط درامى واحد مما يؤكد ظاهرة موت النص المسرحى فى مقابل حركة الجسد..

الفكرة المحورية هى فقدان التواصل الإنسانى.. من خلال هذه الفكرة تتفرع العديد من الأفكار التى يقع عبء تفسيرها على المتلقى وحده.

وقبل بداية العرض المسرحى والمتفرج عليه أن يحدد موقعه تجاه ساحة العرض.. أما أن يعتلى المعمار ويجلس متفرجاً على مايدور فى الساحة من أسفله،وأما أن يجلس فى أحد هذه الأقفاص الحديدية داخل الساحة لكنه يبقى داخل هذه القضبان لايستطيع أن يشارك إلا بالنظر فقط ويقع تحت رحمة عوامل خارجية(الممثلين) الذين يقومون بتغيير موقعه من آن لآخر.. وهو تلخيص لدور الإنسان المعاصر فى الحياة.. فهو أما متفرج سلبى يكتفى بالسعى وراء حكامه..وأما أنه يجازف

بإختيار المشاركة.. وفى اختياره هذه مأساة أخرى لأن محاولاته لاتسفر عن أى شىء فى النهاية.

ويبدو التجريب فى هذا العرض فى تكسير كل ماهو تقليدى سواء فيما يخص النص المسرحى (الذى يقتصر على حوارات قصيرة غير مترابطة بين الممثلين)، أو من حيث التكنيك المسرحى أو الديكور البسيط، أو من حيث الإخراج المسرحى الذى يعتمد على الأداء التمثيلى المقترب من الارتجال القائم على الربط الحر بين الكلمات والإيماءات وردود الأفعال البديهية..

والارتجال بمفهومه الواسع هو مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الإنسانى (الجسد، المساحة..) فى سبيل التوصل إلى تعبير إبداعى ملموس عن فكرة ما، والتمثيل هنا فى هذا العرض يحتوى ارتجالاً..حيث تتسم حركة الممثل بالتلقائية.. بحيث يمكن أن نقول إن العرض يقترب من الفن الشعبى التلقائى خاصة من زاوية علاقة الممثل بالمتفرج، فالممثل والمتفرج يجتمعان فى مكان بسيط مفتوح خالٍ من أى ديكورات مسرحية سوى ذلك المعمار والأقفاص المتحركة وطاولة صغيرة فى المنتصف.. فهناك أرض واحدة يجلسان عليها على مقربة من بعضهما ولايفصلهما شىء.. فالعلاقة بينهماحميمية ولصيقة منذ اللحظة الأولى وتمتد العلاقة الحميمية أثناء العرض.

والمؤدى هنا مجموعة من الشباب يعيشون الواقع المعاصر بكل تشوهه وانفصاله.. والمهم هنا أن الفنان غير منفصل عن واقع متفرجه، بل هو مثله مواطن يعيش تحت نفس النظام الاجتماعى ولايستطيع الخروج على هذا النظام.

إنها علاقةحميمية غير منفصلة بحكم المكان ونوع المشاكل الحياتية التى يعيشها الفنان والجمهور ويطرحها العمل المسرحى.

وتأخذ علاقة المتفرج بالمؤدى هنا ٣ أشكال:

أ- التلاحم الجسدى: حيث يجلس المتفرجون فى مكان واحد مع الممثلين، وحيث يدعو الممثلون بعض المتفرجين لمشاركتهم الوليمة على المائدة المستديرة وهى عبارة عن رأس فارغ وبعض الفاكهة.

ب- التلاحم الفكرى: حيث تظهر هنا براعة العمل المسرحى فى كون مضمونه عالمياً يصلح للتجاوب والفهم فى مختلف الثقافات المعاصرة.

ج-إمكانية إتمام المتفرج فى العملية المسرحية حيث يعطى الفنان المتفرج دوراً فى الموقف الدرامى حيث يشترك معه فى حل المأزق.

وهنا تظهر براعة الممثلين والإمكانات الجسدية الفائقة..مشهد الممثلة التى لها تلك القدرة الفائقة على البكاء الحقيقى المستمر طوال فترة العرض.. الإمكانات الصوتية الهائلة.. صعودها إلى أعلى المعمار حيث يجلس الجانب الآخر من المتفرجين وبكائها الحار وسط صفوف المتفرجين ذلك الذى دفع بعضهم إلى محاولة الدخول معها فى محاورة صامتة لتهدئتها..، الممثل الآخر الذى اخترق صفوف المتفرجين أيضاً ليقيم حواراً صامتاً معهم من خلال قدرته الفائقة على تدقيق النظر فى عينى متفرج تلو الآخر.. حتى ينتصر أحدهما على الآخر فى النهاية.

العرض فى النهاية هو "عرض للتواصل" فى سكون الليل حيث تبدو الأشياء أكثر وضوحاً وتخف وطأة ضوضاء المدينة.. عرض تفوق من كافة النواحى الفنية بكثرة إسقاطاته وإيماءاته. فى العرض أيضاً تأييد على وجود الجمهوركذات كلية متجانسة مشاركة وفاعلة ومحاورة.. وهذا يدخل كعنصر هام وجديد من عناصر التجريب الذى نلمحه أيضاً فى "حفريات اجاثا" إلا أن المتلقى فى اجاثا يشارك بمحاولة فهم الإسقاطات والإيحاءات ولايتعدى دوره ذلك.

فى العرض السورى "الآلية" أو "MECHANISM" الذى قدمته فرقة المعهد العالى للفنون المسرحية إخراج مانويل جيجى عن نص للكاتبة الأمريكية صوفى ترودويل وهى كاتبة تنتمى فى كتاباتها إلى المسرح التعبيرى، هذا المسرح الذى نشأ فى الفترة بين الحربين العالميتين والذى حاول أن يقترب من الإنسان أكثر عن طريق رصد انفعالاته الداخلية فى ظل المدنية الحديثة.. من هنا اعتبر مسرحاً ثورياً لتصديه للمدنية الآلية الحديثة التى أخذت توجه انفعالات وأحاسيس إنسان القرن العشرين نحو آلية نفسية وروحية شكلت داخله وحددت له ملامح مستقبلية الضيق..

والتجريب فى العرض يعتمد على استخدام تكنيكات خيال الظل - الشكل المسرحى العربى الأول واقتراب اللغة السينمائية من اللغة المسرحية عبر منتجة المشهد المسرحى والفعل المسرحى فى شكل معاصر جديد .المبهر فى هذا العرض ليس هذه اللغة المسرحية السريعة، والمنتجة السريعة للمشاهد المسرحية، فهذه على العكس قد ساهمت فى رأيى فى إضافة شكل تقليدى على العرض بحيث يمكن أن يبدو فى النهاية أننا أمام عمل سينمائى أو تليفزيونى، يظهر ذلك فى المساحة المحدودة التى دارت فيها معظم أحداث المسرحية بخلاف ماكان



يدور وراء الستار من خيالات وأحداث أخرى.. - وهذا فى رأيى أمر قد يكون خطيراً لأنه قد يدفع المشاهد للملل والاختناق.. خفف من وطأة ذلك الأداء الجميل والمبهر للفنانة الشابة غالية على التى كانت تؤدى دور المرأة التى تعيش فى مجتمع تقليدى مغلق تحاول أن تبحث عن الصدق فى علاقة عاطفية واضحة.. فترغمها آلية الحياة ونواميسها المحدودة على الحياة بشكل تقليدى والزواج من رجل ثرى لمجرد أنه ثرى..ولمجرد أنها امرأة ليس لها الحق فى الخروج على التقاليد المجتمعية البالية.

والعرض من بدايته عرض لانفعالات هذه المرأة المعذبة وإخراج لمكنونات دقيقة في النفس البشرية طالما نتجاهل وجودها.

كان التعبير الجسدى متفوقاً من خلال الإمكانات الصوتية والحركة السريعة للممثلين والاستعانة ببعض الحركات الإيقاعية الراقصة التى تعكس هذا الواقع الذى نعيشه.. هذه الآلية.. بشكل يعتمد على المفارقات الدرامية التى تصنع نوعاً من الكوميديا.. فيجلس المتلقى يرى ذاته من خلال العرض ويضحك عليها..

نلمح من وراء هذه العروض أعمالاً جماعية حقيقية فيها بروز قوة الأداء الجماعى من خلال تفاعل مجموعة من الطاقات فى سياق عملية خلق مشتركة بين الممثل والمتلقى.

أوهام المسرح وفوضى التجريب

مجدى حسنين •

«لإنقاذ المسرح فى كل أنحاء العالم، يتحتم علينا كنس كل شىء تقريباً فى المسرح».

هذا ما أعلنه «بيتربروك» أحد مرجعيات التجريب الهامة فى المسرح العالمى، وتكاد تنطبق هذه المقولة، التى تشبه الحكمة والموعظة الحسنة، على الدورة السادسة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، التى جاءت بشهادة عدد كبير من النقاد، أضعف دورات المهرجان منذ تأسيسه عام ١٩٨٨. والحصاد الفعلى لهذه الدورات الست، يضعنا - بصدق - أمام مأزق السؤال الأزلى الذى يتردد فى خجل بين الكواليس، لماذا أقمنا هذا المهرجان وما الذى استفدناه منه، وهل حان الوقت لإلغائه بعد ما فشلنا فى إدارته، وأن نكف عن هذه الاحتفالية والمهرجانية التى أصابت معظم مهرجانات وزارة الثقافة وهيئاتها، وأن نلتفت إلى مسرحنا، نبنى قاعدته التى تهاوت، ونضىء مصابيحه المطفأة منذ سنوات؟!

السؤال أصبح مهما، ويحتاج إلى شجاعة الإجابة، دون خوف الوقوع فى وهم الردة الثقافية، والمطالبة بإلغاء فعالية فنية، فى زمن تراجعت فيه الثقافة الحقيقية، لكن الوجه الآخر لهذا الوهم، تتجلى فيه حقيقة الانحدار التى

وصل إليها المسرح التقليدى فى مصر، فى زمن تعالت فيه صيحات التجريب ومابعد التجريب ووجهات النظر.

المثير فى الأمر أن وزير الثقافة فاروق حسنى أعلن فى المؤتمر الصحفى الذى عقده بصندوق التنمية الثقافية عشية الافتتاح، أن ميزانية المهرجان لاتتجاوز تكاليف إنتاج مسرحيتين فى مسرح الدولة، مما دفع الكثيرين إلى السؤال عن ميزانية مسرح الدولة، وميزانية هذا المهرجان، الذى لم يستفد أى قطاع مسرحى فى هيئات الوزارة منه، ولا حتى جمهور المسرح المصرى، بدليل زحام النخبة الثقافية القاهرية وحدها على عروض المهرجان، وتكرار وجوههم فى كل مهرجان ثقافى أو فنى، وكأنه يقام من أجلهم فقط، دون أن يصل إلى شباب المسرحيين فى القرى والأقاليم المصرية، وهم الجمهور الحقيقى الذى ينتظر الاحتكاك مع التجارب المسرحية العربية والأجنبية.

أما الإدارة الإعلامية للمهرجان التى أشرف عليها الكاتب الصحفى سمير غريب - مدير عام صندوق التنمية الثقافية. فقد فشلت فى القيام بمهمتها، رغم استعانة الصندوق بكتيبة الإعلام بهيئة الكتاب، وأفرادها مشهود لهم بالكفاءة، لكنهم تاهوا بين أروقة الصندوق المكيفة والناعمة، ولم يعثر كثير من الصحفيين المكلفين بمتابعة المهرجان وبعض أعضاء لجنة تحكيم النقاد، على دعوات الافتتاح أو الختام أو حتى دعوات مشاهدة العروض، ناهيك عن الحاجة إلى بعض صور العروض التى منعت عن البعض، وذهبت فى أظرف منتفخة إلى آخرين، وبالطبع تحملت ميزانية المهرجان مكافآت لأشخاص فى هذه الإدارة الإعلامية لايستحقونها.

أما إصدارات المهرجان من الكتب السنوية، فقد صدرت فى هذه الدورة اثنى عشر كتاباً، جميعها تمثل ثقافة مسرحية هامة ومعاصرة، وقام على ترجمتها نقاد ومترجمون مشهود لهم بالخبرة والكفاءة لكن - للأسف - لايرى أحد هذه الإصدارات، لا هذه الدورة ولا الدورات السابقة، ومن وصلت إليهم الكتب اكتفوا بذكر عناوينها فى أعمدتهم الصحفية، دون عرضها عرضا وافيا، فى الوقت الذى يحتفظ بها «د. فوزى فهمى» رئيس المهرجان فى مخازن الأكاديمية، دون أن يفكر - أو تفكر اللجنة التنفيذية للمهرجان - فى طرحها للبيع بالمكتبات، أو إيداعها مكتبات قصور الثقافة، لتعميم الفائدة من ترجمتها وإصدارها، حتى لا ترهق

ميزانية المهرجان بتبعات جديدة لاتتحملها، لو تم إهداؤها إلى المتابعين من الكتاب والصحفيين، فى الوقت الذى تضخمت فيه الميزانية من استضافة خمس عشرة فرقة مسرحية أخرى إلى جانب الدول المشاركة.

أما نشرة المهرجان اليومية التى أشرفت على إصدارها د. هدى وصفى، فقد نجحت فى تغطية الأحداث اليومية للمهرجان، وتفوقت على نفسها عاما بعد عام، وأمست تمثل ذخيرة معلوماتية حقيقية وأرشيفا دائماً يرجع إليها عند الحاجة.

المأثور والتجريب

اختارت اللجنة التنفيذية للمهرجان عنوان «المأثور الشعبى والتجريب المسرحى» للندوة الرئيسية للمهرجان، وهو نفس العنوان الذى كان قد اختاره الملتقى المسرحى العربى الأول، لندوته الرئيسية، والمقرر عقده فى شهر ديسمبر القادم، وعلى القائمين على الملتقى البحث عن عنوان آخر، بعد ما سطا مهرجان المسرح التجريبى عليه، وعلق فاروق حسنى وزير الثقافة على هذا السطو، بأن موضوع الملتقى هو المأثور الشعبى فقط، ومناقشة التجريب فيه هو نوع من الإثراء للموضوع، ولايوجد أى مبرر للتنافس بين الملتقى والمهرجان التجريبى.

المهم أن محاور ندوة المأثور الشعبى والتجريب المسرحى، جاء فى خمسة محاور، هى التجريب على تحديث المأثور الشعبى، والتجريب المسرحى على أساليب السرد الشعبى، وضبط العلاقة بين التجريب وبين جماهيرية المأثور الشعبى، والتجريب فى الاختيار أو الجمع بين مجالات المأثور الشعبى، والمناهج النقدية والتجريب على المأثور الشعبى، شارك فيها خمسة وثمانون متحدثا من مصر والدول العربية والأجنبية، إلى جانب ست محاضرات لضيوف المهرجان الأجانب فى موضوعات مختلفة.

وأشار الفنان «سعد أردش» إلى اختيار هذا العنوان لندوة المهرجان، لوجود علاقة وطيدة بين الفراغ المسرحى والمأثور الشعبى منذ قديم الزمان، فالمأثور الشعبى من الأسس الهامة التى تقيم مسرحا وطنيا وفنيا يعبر عن المسرح وقضايا الواقع.

لكن الناقد البريطانى «جون السم» يرى أن المأثور الشعبى شىء خارج التاريخ، رغم أن عناصر الفولكلور تحيا وتعيش فى المسرح البريطانى الحديث، وكذلك فى عصر النهضة، فالأسطورة القديمة دائماً تغرى الباحث الذى يلهث وراء البحث عن ربط معاصر بين القديم والجديد، والدليل على ذلك

الدراما البريطانية التى تدعم أركانها من القديم والتقليدى. ويتساءل هل الفولكلور بهذا الشكل يهدد حياتنا ويسيطر عليها؟ وهل يمكن أن يتعايش القديم والحديث فى وقت واحد معا؟ ويؤكد من خلال نظرته المستقبلية على خوفه من التركيز على تحديث القديم، فنحن فى الغرب محاطون بالفن الحاضر. وهنا تؤكد «فريدة النقاش» على تجاور الأزمنة والمناطق وصراعها فى مسرحية «ليالى الحصاد» ومسرح محمود دياب عموما، حيث سعى إلى الزواج بين التيمة والحدوتة والتطور، لاكتشاف أرض جديدة وارتياد مناطق أخرى فى التجربة الإنسانية ليبنى بانتظام شبه رياضى للتصورات والخيال، وهو إيذان بتفتح تجربة مغايرة سوف تكون فى خاتمة المطاف تجربة حداثية، خرجت من الجدل العميق فى واقع الريف المصرى.

ويتفق «بول شاؤول» الناقد والكاتب اللبنانى فى رؤيته مع ما طرحه الناقد البريطانى «جون السم»، إذ يرى «شاؤول» أن التجريب هو انتزاع ملكيةالأشياء من ملكيتها العامة إلى الخاصة، وهو مايحدث فى المسرح من خلال المنظور الإخراجى والتأليفى والتمثيلى وفى كل عناصر المسرح. وعمليةالتحويل من لغة إلى لغة، ومن واقع إلى واقع، هى خيانة وانتهاك من هشاشة ما، أو بنية مغلقة، إلى شكل جديد، ومن ثم إعادة تكوينه وخلقه مرة أخرى، ومن هنا فإن التجريب عمليةتمويل المادة قيد الصوغ، إلى عجينة قابلة للاحتمالات. أما السردية كمعطى موروثسواء تجلى فى الخرافات أو الأساطير أو المأثور أو الحكايات والنصوص الشعبية البصرية المتمثلة فى الأزياء والجداريات عبر التجريب، ينتقل من مادة إلى مادة، فالحكواتى حين يطرح نصا شعبيا الآن ينزعه من تاريخه، أى التجريب من العام إلى الخاص، وهكذا نجد أن الجميع حين يتعاملون مع الموروث يكون ذلك من أجل الحاضر، فالتجريب على الموروث لاينتج عملا شعبيا، بل يؤدى إلى إنتاج فن متجاوزا قضايا الايديولوجيا، وإذا تأملنا كل الموروث سنجد أنه فانتازيا، لاعلاقة لها بالواقع، فهناك مسافة بين المادة التراثية عبر التجريب حين تتحول إلى مادة شائعة، وبين المسرح نفسه، وحين نجرب لن نقف عند حد معين فلاسقف للتجريب.

نعم لاسقف للتجريب ولاحدود له، ومنذ ست سنوات والجميع يناقش هذه الحدود، وبالطبع لاينوى أحد أن يجدها، ففى كل مرحلة يجب أن نكنس كل شىء فى المسرح تقريبا، كى ننقذه!

رسالة باريس

التهكم وتجربة اللاتطابق

د. محمد بن حمودة

ما معنى أن يستحيل التطابق؟

معناه أولاً، استحالة المعرفة لاستحالة التطابق بين العقلى والواقعى.

ثانيا: معناه استحالة القيمة لاستحالة التطابق بين الكلّى والفردى.

ثالثا: معناه استحالة الجمال لاستحالة التطابق بين الأحاسيس والغايات.

بإجمال: استحالة التطابق تعنى لدى لفيف من الفلاسفة استحالة المعنى ذلك أن من شأن اللاتطابق أن يُولّد، فى المقابل، هامشا يختل من أثره توازن المبدأ الرمزى. ولعل مراعاة مبدأ هذا التوازن هى التى حدت بأرسطو إلى القول إن بلورة ملامح طبع ما un ca- ractere هو أحد أهم أهداف التراچيديا ومقوماتها، من حيث هى عمل فنى. علما وأنه يُعرف الطبع بوصفه "مابواسطته تظهر للعيان معالم مبدأ ناظم للسلوك".(١)

وفى هذا المجال، فإن أرسطو يُواصل التقليد اليونانى القديم الذى يُدرج مسألة الطابع الشخصى تحت الإطار العام لمفهوم الـ payche من حيث هو هيئة نفسية تتسم بالوحدة.

ونذكر من بين الفلاسفة المسلمين الذين توسعوا فى تفصيل أوليات عمل هذه الهيئة النفسية ابن باجة الذى يُثنن التطابق، أو ما يُسميه الملاءمة،

على اعتبار أنه ما يُحرك الرغبة":"بهذه الملاءمة تصير النفس النزوعية متحركة بالقوة، وفي هذه الملاءمة تتغير، ويُسمى آخر أضاف تغيرها- وهو فساد الملاءمة - مللاً وسآمة وما جانس ذلك من الأسماء".(٢)

فتحلل هذه الملاءمة مُرادف عند ابن باجة للخساسة التي تبعث على التهكم من صاحبها لغرقه في فردية تعجز عن التحول إلى ذاتية، وهو مفاد قول ابن باجة: "متى كان إنسان أفضل- فليكن مثلا المهدى - وآخر أدنى- فليكن مثلاً أبادُلامة الشاعر- فعند كل واحد منهما الصورة الخاصة بالآخر، وكل صورة روحانية فقد يُحرك الجسم الذى هى فيه، فصورة أبى دلامة الشاعر تُحرك المهدى إلى الراحة والضحك وصورة المهدى تُحرك أبادلامة الشاعر إلى العبس والقوام".(٣)

ذلك أن تآحد وتناغم العناصر النفسية- الذهنية للمهدى تستفز تشتت وتوزع مقابلها لدى أبى دلامة . فهل معنى ذلك أن التهكم هو فعالية السالب وأن الأخير هو الاسم النظرى للهامشى من حيث أنه ما ينحرف عن التطابق؟

كان "هيقل" ممن يُجيبون بنعم عن مثل هذه الأسئلة. ومنه بخسه واستهانته بفلسفة "هامان". فهو يعتقد "أن عبقرية "هامان" ظلت حبيسة الخصوصية المستفحلة التى تسم الفردية من حيث هى كذلك. الأمر الذى يمنع هذه الأخيرة من التألق، أى من الترقى إلى مرتبة الشكل الفنى والمفكر فيه. وفعلا إن أقصى ما كان يمكن لتلك العبقرية أن تبلغه هو التهكم».(٤)

على أنه، إذا كان هيقل يُباشر التهكم من منظور يتفق وما مرّ معنا ذكره عن أرسطو وابن باجة، فإن "هامان" يرفع لواء التهكم من منظور كان قد استهله قبله سقراط حين رفع شعار "اعرف نفسك بنفسك"، وتماما كما اعتمد سقراط هذا المبدأ ليكشف عن سذاجة الكلية السفسطائية (لتميزها خاصة بالمباشرة)، فإن "هامان" سيعتمد هذا المبدأ ليتهكم من ميكانيكية الماقبلية الكانطية، فلقد صارت الماقبلية الكانطية إلى اختزال الطبيعة إلى طبيعة هندسية تتسم بتطابق الواقعى مع المعقول وإلى اختزال الذاتية إلى وعى مُتعالٍ (علائى) وخاوٍ من تلقائية. بكلام آخر فإن "هامان" "سفه الدعاوى الملازمة للمفهوم والمترتبة عن مصادرته على التطابق كشرط لتجانس الواقعى والمعقول، أى تجانس المعرفة والقيمة. وفى المقابل، ثمّن "هامان" دور الاستثنائى من حيث أنه وسيط الحياة لفعل فعلها بما هى واقعة تعلو على مُحدداتِها، أى بما هى معنى. ومن

شأن هذا المعنى كما يبلوره الاستثنائي أن لا يقبل الاختزال إلى مجرد دلالة بل ولأنه يكسر التطابق فإن المعنى الذى يمثله لا ينفصله عن عملية تأويله. ولكن، هل يمكن تكسير التطابق دون التورط في الفضيحة؟

منظوراً إليها بعين المفهوم فإن الفضيحة سلب محض. إنها عورة المصادفة من حيث هي مشاكلة ومجانسة ومن حيث هي إظهار للفروق بين الشبيه والآخر المذكور بعد طُول إختار. ولغفلة الكونية الكانطية عن هذه الفروق المفردة كانت المذكورة في تقدير "هامان" مرادفا للسذاجة والانغلاق، كذا كتب يوما إلى "كانط" ناقدا كتابه "نقد العقل المحض" فقال: "إن فيلسوفا يأمرني بإدراك المجموع هو كمن يأمرني بالتطلع إلي قلبه عندما يكتب إلى. إن المجموع يخفى على الإدراك تماماً كما يختفى قلبك (في مضان صدرك): أتُراك تحسبني إلهاً؟ إذ ذلك ما تضعه بي فرضيتك بالرغم من كل شئ، هذا إذا لم تكن تعتقد في نفسك أنت بالذات الألوهية».(٥)

هكذا، وبضرب من الانقلاب النظرى والأنطولوجي معاً، يُصبح الاستثنائي، ولأنه هامشي، يمثل حقيقة الكونى من حيث أن الأخير ليس بالفعل ما يدعى أنه كائن. وهو عين التهكم وذلك لازدواج لحظاته.إذ بهذا الاعتبار يصبح التهكم هو مفعول التركيب بين لاحقيقة الكونى والمتطابق وبين انحراف الاستثنائى عن كل صيغ المحاكاة والتكرار. فالتركيب هو الذى يعطف انحراف الاستثنائى على الكونى والمتطابق فيكشف عن عيب الأخيرين (بالمعنى الأرسطى المشار إليه أنفا) والداعى إلى التهكم، وتحديداً، فإن انحراف الاستثنائى حين يُعطف على كونية المتطابق يكشف عن مقدار ما يشتمل عليه الأخير من عجرفة مردها الاكتفاء.

حاصل القول إن التركيب يكشف عن واقعة أن التهكم ليس سلباً، وذلك لأنه إضافة تبرر للإضافة وتنشط للدفاع عن وجاهة وضرورة الملاحق le plus les ments. إن بفضلها يمكن لمبدأ الهوية أن يأمل فى "الإشمال" أى، في "الانتقال من ضد إلى ضد".(٦)

وهو ما من شأنه أن يقرب الهوية من ماهيتها الفعلية من حيث أنها فروق بين الفروق، أى هيئة غير مجانسة لموضوعاتها ولا تنفك تتعامل مع قوى لاتنى تُحاول إخمادها ونفيها. والتشديد على مبلغ غفلة الكونى عن لاتجانس عناصره هو عين التهكم الحافز على مغادرة العجرفة والاكتفاء المساوقين للغفلة المذكورة، وبدلاً من استعادة مثا المهدى وأبى دلامة، نضرب مثلاً آخ

على فعل التهكم التركيبى نستعيره من "بارط" القائل: "إن" شارلو" ، فى تطابق مع أفكار "بريخت"، يعرض للجمهور عماه الشخصى بشكل يسمح لهذا الجمهور بأن يبصرنى وفى نفس الوقت الأعمى ومشهده ذلك أن إبحار شخص فى حالة عدم إبحار يمثل خير طريقة لاستنفار رؤية حميمة (قوية)لما لايراه هذا الشخص غير المبصر ».(٧)

علماً وأن "شارلو" فى هذا المقام يعتمد نفس المبدأ الذى تعتمده الأساطير. ولنا فى أسطورة "أوديب" خير مثل على الوجه الفاجع لهذا التهكم التركيبى . ألم يتوج أوديب ملكاً لقدرته على فكّ رموز الألغاز التى طرحها عليه "أبو الهول" ومع ذلك فقد ظل غافلاً وأعجز من أن يرى حقيقة رغبات جسده ذلك أن الألغاز على النقيض من الجسد، هى منتوج ذهنى وعليه فهى تعمل بمقتضى مبدأ التطابق وهو ما يجعلها لا تعنى بعلاقة الأنا بالآخر ولا تركب بينهما. الآخر الذى فى حال أخذه فى الاعتبار، تجد نفسها مجبرة على التغير والتغاير، أى تجبر على اختبار الموت بما هو "انقلاب للعين" يقول ابن سينا وبما هو استئناف لمبدأ الهوية. محصل القول، إن التهكم حين يعرض عماه، فلكى يعرض بقوة مشهد الموت ويرغم الرغبة الذاتية على مطاولته بتجشّم الانقطاع، وكلاهما مُلازم لتجربة التغير والتغاير بما هما شرطا التركيب، وعليه فقد كان التهكم السقراطى أصل كل تهكم باعتباره استهجانا لضرب بعينيه من التطابق وتحديداً ذلك المولد لوضع المحايثة والذى يحيل على ضرب من الانغلاق المكتفى بنفسه وعلى الانغماس فى الأنى وفى الهواجس الامتلاكية والهضمية إلى حد البهتة، ولكن تهكم "هامان" يتميز عن تهكم سقراط بتشميله لمبدأ صلاحية التهكم وذلك بكشفه عن التشاكل القائم بين المحايثة بمعناها الطبيعى- العفوى وبين المحايثة فى صيغتها العقلية النظرية، ومنه ازدواج التهكم الهامانى. إذ يجرى معه الأمر كما لو كان أبو دلامة يضحك من ضحك المهدى عليه وذلك لإبصاره المهدى ولغفلة المهدى عن كل الاحتمالات التى تعجز الكلية المنطقية عن اكتناه إمكان وجودها..كذا ، حين يُبصر أبودلامه المهدى ومشهد غفلته عن الآفاق التى تشرعها غيرية أبى دلامة أمام بصر المهدى دون أن يبصرها، فإن أبادلامه يُبصر بقوة أولا كيف أن المهدى يصدر عما يدعى رفعه أى انغلاق الأفق وانقدار الذاتية على التطابق بما يجعلها أعجز من مواكبة استمرار التغير. كما يُبصر أبو دلامه ثانيا مبدأ الاحتمال كتوأم له ، وكذا

يقحم الانفصال في صميم كيانه ويفصل بين الذاتية والتطابق ليفتح الأولى على كل صيغ المختلف "ويطهر" الثاني من "درن" الميكانيكية».(٨)

بتحرير فعل التركيب من شرط التجانس بين العناصر. ولندرك مبلغ وجاهة نقد "هامان" للعقلانية فلنذكر كيف أن الميكانيكية أصبحت منذ "ديكارت" ناموسا للكون وذلك منذ أن جانس المذكور بين الأرض (عالم ما تحت القمر) وبين السماء وذلك بصياغته لقانون العطالة. ولنذكر أيضاً أن "كانط" قام بتوسيع هذه المجانسة إلى حد شمولها لما لا يمكن معرفته بالفهم أي لما يمكن التفكير فيه بالعقل الخالص وهو مؤدى توفيقه بين ملكتي الفهم والحكم . على اعتبار أن الأول يؤلف بين المتنوع ليكشف مبلغ ما يتضمنه من وحدة وانسجام وأن الثاني يتعقب الغايات والنهايات الملائمة للوقائع والأشياء . لذا كان تهكم "هامان" من العقلانية هوتهكم مما يمكن تسميته "بالإنسان النهائي". وهو يشارك الإنسان "الترنسند نتالي" (المتعالي) اختزاله للإنسانية وللعالم إلى شكل وإلى أطر ما قبلية ولأن الشكل يوحد، ولأنه لا توحيد ولا مشاكلة إلا بثمن استبعاد مايشوش نظامية الشكل - النسق ، فإن التهكم لا يستطيع تسفيه المحايثة العقلية والتشهير بتعجرفها المكتف بنفسه بدون تثمين "مايفيض" عن مقتضيات النسقية وما يند عن صرامة التوحيد، وبإجمال، نقول إن التهكم في الغالب يقوم بنقد الشكلانية لتقصيرها عن أن تسعف "المزاج". علما وأن "ابن سينا" يعرف المزاج بأنه "كيفيات مكسورة.(٩)

وبحكم هذه الطبيعة التركيبية والمفتوحة للمزاج فإنه كان موسوماً بالاختلاجية.»(١٠)

وهو مالا قبِلَ للشكل بأن يُباشره لضيقه عن مباشرة تجربة "الانتطاع" وبحكم انغلاق استعداداته وانحصارها في مبدأ الاستبدالية والارتداد أو المقلوبية. فالمزاج هو الآخر يتهكم من الشكل لما يُمثله في عينه من صور "النبالة الكسولة" التي تتقاعس عن المخاطرة وعن الانفتاح على الممكن ثم لا تجد حرجاً في ادعاء التميز والتفرد. فالشكل، والحال هذه لا يعدو أن يكون مزاجاً وقد تكلس فصار أعجز من أن يحدس ويطلب "اللامتعين الذي هو أصل شتى صنوف الممكنات والتي يمثل إخراجها من الاحتمال إلى التعين السبيل الأجدر لادعاء التميز.

ومن عينات التهكم كما نصادفه في الأدب التونسي الحديث نذكر قصص "علي الدوعاجي" ونجاحها في توظيف التهكم بالمعنيين السقراطي ثم

الهاماني بشكل يضعهما في أساس أسلوبه ومضمونه الأدبيين. فعن تعاطيه للتهكم السقراطي المتمثل في كشف لا تطابق رغبات "الإنسان المباشر" والنفعي في حضيض المحايثة نقرأ له قصة "المصباح المظلم". وضمنها يتعلق الأمر بحلاق متمركز على أشيائه- أملاكه: يافطة، شارب يسميه معلاق القلوب وشعر أنموذجي ، وصورته المنعكسة على المرآة والتي يجدها للمرة المليون وسيمته جذابة.. هذا الرجل الذي لا يدرك من أنماط التواصل مع "توائمه" إلا النمط التماثلي يعجز حتى السخافة عن إدراك الآخر خارج صورة التشبيه أو الضد، أي ضمن كينونته كمختلف سمته الجدة والانقطاع، وتبلغ سخرية "الدوعاجي" من هذا الرجل- الطفل أقصاها حين يسوق الحوار التالي بينه وبين امرأة أرادت مضاجعته انتقاماً من خيانة زوجها لها:

"هي"- حبيت نقلك اللي أنا جيت معاك ما نيش عاشقة في عينيك ولا في مشطة شعرك، ولكن أنا عملت عملتي باش نرد الفازيته ونأخذ بثاري.

هنا صاح الحلاق مصعوقاً:

بالثأر مني... مني..!؟(١٢)

وفي القصة الموالية مباشرة (ضمن كتابة "سهرت منه الليالي") يوضف "الدعاجي التهكم لانتقاد "الإنسان الترنسندنتالي"، "الإنسان النهائي"، والذي يسببه في قصته "راعي النجوم" ويخلع اسمه عنواناً على القصة.

هنا نقرأ ما يلي:

"هي - وأنت ماعلمتك النجوم

هو - أسماءها

هي - وهل تأتيك إذا ناديتها أو حتى تجيبك جوابا؟

هو - أسميها للمعرفة لاغير

هي - ما هي المعرفة؟

هو - السمو

هي - أليس هو الغرور والأنانية؟

هو - لكن لولا الغرور لاحتقر الإنسان نفسه

هي - أنت تحتقر الكذب على الناس، ولكنك تكذب نفسك بنفسك ولا ترى في ذلك بأساً.

هو - لي لذة أخرى في المعرفة هي الحديث عنها مع الناس

هي- وهل تربح من هذا؟ هل يعطونك شيئا مقابل حديثك عن معرفتك ؟

هو - أنا لست بتاجر. هذا مالا أفعله مطلقاً، لأن المعرفة لا تنقص.

هي - بالعكس كل شئ يزداد إلا العرفة ، هل زيد شئ عما عمله الإنسان الأول.

ألا ترى أنك تأنف من سرقة ولكنك

تسرق نفسك

هو – ولو .. نفسى لى أنا.

هى – هذا غلط آخر، نفسك لغيرك. لى أنا مثلا مادمت بجانبك

هو – حسن. ها أنا أصبحت لها الآن:

هى – هذا بديهى إذا أنك لا تملك من نفسك شيئاً. أنت لا نفسك حتى مجرد الرؤية، وأنا أراك فأنت لى وإذا رأيتنى فأنا لك..(١٣)

فهل يحيل كل ما سبق بيانه عن التهكم إلى القول بوجاهة المجون على اعتبار أنه مابه يوضع حد لانفلاق النسق؟ ألا يمكن أن نقول إن الماجن هو النقيض الفعلى للإنسان الترنسندنتالى كما للإنسان المباشر وذلك بحكم قدرته على التتوأم مع كل النماذج البشرية وعلى اللعب بكل أضاف علاقات التمايز والتطابق مع هذه النماذج؟

وإذا صح هذا فإننا نجدنا مساقين إلى القول إن المجون ليس عربدة وفسقاً بقدر ما هر ثقة ويقين بأن المعنى يأفل ويخسف حالما تتكلس سبل عبوره بين كثرة العلامات و بأن هذا العبور المتواصل ورغم خطورته هو مهنة العائش الأكبر ، أى ذلك الذى يجعل من بدنه ومن العالم معبداً (أى مكاناً يفتح على الغيب، الاسم الآخر للغيرية). على هذا النحو فإنه بالإمكان القول بأن مجنون أبى نواس، دون بخس أهميته، لا يعادل البتة مجون "أبى نواس، دون بخس أهميته، لا يُعادل البتة مجون "ابن شهيد الأندلسى" مثلا. ألم ينجح الأخير فى رسالته "التوابع والزوابع" فى أن يتوأم مع أغلب شعراء العرب رغم تناقض وتباعد مشاربهم، بل ونجح فى ذلك إلى حد جعل جميعهم يجيره بحماس يزيد وينقص. وإذا كان عيب المحاكاة بنظر القدامى أنها " إيراد مثل الشئ ، وليس هو هو".(١٤)

فإن "دريدا" يجزم بأن "المحاكاة حين تكون مثالية فإنها تكف عن أن تكون محاكاه فحين يقوم المُحاكى بتطليس الفارق الذى يفصله عن المحاكى فإنه بهذا الضيع يشدد على الإحالة إلى نفسه إذ يجعل من نفسه كقائم بفعل المحاكاة تام الاختلاف: كذا يصبح كائنا يحاكي ولكن لا يحيل إلى من تتم محاكاته.(١٥)

ومنه مجونه: كيف لا والمحاكاة كفت عن أن تكون تكرار للمعتاد والحال: يؤكد ابن سينا، أن غير المعتاد معيف ».(١٦)

وبعد هذا ، هل ترى عبثا أنه عادة لايتهكم من ماجن، وأن من لايرتضى أفعاله لاقدرة له على احتقاره بل يحقد عليه؟

الهوامش

Aristote poet'que traduit par J. harde Societe' d'edition "Les beles lleths" Paris 1932' P39

(٢) تدبير المتوحد، ص ٦٦

(٣) نفس المصدر ص ٧٧. أرسطو يذكر أن ما يُضحك هو عيب وقبح لا يقترنان بألم وعطب.

Poe'tiqe o. Pcit'e P3

(4) Hegel. Recen ds oeuins de Hamann. 1928. traduit par pkl'Wski in ls Me'ditatins hibliqus de Hamann' Paris 19948 p102

5) cit"e Pae J.Blum'la uic

l'eure de J.C Hammann..Paris. Alcan. 1972. p99

(٦) ابن سينا، كتاب الشعر، حققه وقدم له الدكتور عبد الرحمن بدوى، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٦، ص ٤٧

(7) Raland Barthes. Mytholog ies Seuil 1957 . pur

مثل هذا الأمر لم يفت فى الواقع "ابن باجة" وهو القائل "المزح والهزل هو أول أفعال الرؤية"، تدبير المتوحد، ص٥٢، غير أن الرؤية عنده بدلاً من أن تنبه إلى دور الملاحق هى على النقيض تهزأ منها بأن تنزع عنها كل فعلية أنطولوجية وبأن تختزلها إلى مجرد خداع بصرى . يذكر فى هذا الباب قول "ابن سينا": "إن الواحد تعرض له أمور كثيرة، ولذلك لا يوجد أمر واحد له غرض واحد وكذلك للواحد الجزئى أفعال جزئية بغير نهاية. ولهذا ما يكون الشئ واحد الفعل بالنوع غير واحده بانقسامه بأغراضه وأحواله يقترن به بشخصه ومن هنا وقع الشك الكثير فى كون الواحد كثيراً." كتاب الشعر، مصر مذكور، ص٥٣

(٨) يذكر أن "برغسون" يعزو المسخ الكاريكاتورى إلى ثقالة المادة وعجزها عن مسايرة تلقائية الروح بتحويلها سورة الروح والحياة إلى مجرد فعل ميكانيكى .

"إنها تصبو إلى إسباغ عطالتها على الأشياء وتنحط بالنشاط المتيقظ للمبدأ السامى (الروح) إلى حضيض الميكانيكية

le rise. p u f Paris 1900. P22

(٩) كتاب الحيوان،باب الطبيعيات ضمن كتاب "الشفاء"، راجعه وقدم له الدكتور إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ص ٢١٨

(١٠) نفس المصدر، ص ١٧٦

(١١) راجع "فريدريك نيتشه مقدمة لقراءة محاورات أفلاطون، ترجمة الدكتور محمد الجوة والاستاذ

أحمد الجوة، دار البيروني للنشر، ص٦٨

(١٢) على الدوعاجي، سهرت منه الليالي، الدار التونسية للنشر، الطبعة ١٤، ص ٤٢

(١٣) نفس المصدر ، ص ٥١-٥٢

(١٤) ابن سينا، كتاب الشعر، مصدر مذكور ص ٧٢

(15) aerrida .la .Rarmacie de platin. Darnir- Flammmorian. Paris 1989. P348

(١٦) ابن سينا، كتاب الشعر، مصدر مذكور ،ص.٧٠



إدوارد سعيد وتحية كاريوكا

إبراهيم فرغلى

أن يكتب إدوارد سعيد عن تحية كاريوكا هو شيء مثير للدهشة.ولكن سرعان ماتتبدد هذه الدهشة ليحل محلها شعور بالفضول الشديد لمعرفة كيف يكتب المثقف الأمريكى الفلسطينى - المتخصص فى الأدب المقارن والمهموم بشئون المثقف العربى والقضايا العربية العادلة وبالإسلام كحضارة وثقافة - مقالاً يتناول فيه تحية كاريكوكا. لتفاجأ بأنه لايجعلنا نستعيد تلك الانطباعات الأولى التى تترسخ منذ مراحل الصبا عند مشاهدة أفلام ورقصات الفنانة فقط وإنما ليضيف رؤيته التى تجعلنا نحاول العودة بمخيلتنا وذاكرتنا فنتذكر تلك الابتسامة الخاصة بها "أذكر على وجه الخصوص أنها كانت ترسم على وجهها منذ بداية رقصها وعلى امتداد عرضها كله مابدا وكأنه بسمة صغيرة غارقة فى ذاتها. وكان فمها أكثر انفتاحاً مما يكون عليه عادة عند الابتسام فكأنها كانت تتأمل جسدها، على خلوة، مستمتعة بحركاتها. لقد خففت بسمتها كل ما اتصل بالمشهد وبرقصها من تكلف مسرحى مبهرج،فنقتاهما، بفضل التركيز الذى فرضته على أفكارها الأكثر عمقاً".

ثم أنه لايترك هذه البسمة قبل أن يضعها فى إطار رؤيته الخاصة "لقد كانت بسمتها نقطة ثابتة فى عالم

متقلب. والحق أن هذه البسمة تتراءى لى رمزاً لتميز "تحية" داخل ثقافة طلعت علينا بدزينات من راقصات أسماؤهن من نوع "زوزو" و"فيفى"، أعتبر أكثرهن فى مرتبة تكاد لاتعلو درجة واحدة على مرتبة العاهرات.. لاتنتمى تحية إلى الفئة التى يسهل تعريفها بفتيات البار أو الساقطات،وإنما تنتمى إلى عالم النساء المتحررات اللواتى يتجنبن الحدود الاجتماعية الضيقة أو يزلنها".

وفى عدد مجلة "الآداب" الخاص بشهرى يونيو ويوليو ١٩٩٤ والذى خصصت فيه المجلة ملفاً كاملاً عن إدوارد سعيد يستشهد د. سماح إدريس فى مقدمة الملف بكلمات فريال غزول الناقدة العراقية المقيمة بالقاهرة عن سعيد :"**إن أروع مزية فى كتابات سعيد تبقى محاولاته الحنينية لربط طرفى حياته (الغربية، والإسلامية العربية) فى مشروع تجريبى يهدف إلى التحقق الذاتى. وكان الأدب المقارن هو خلفيته التدريبية - على صعيد الممارسة الأكاديمية - فهو لذلك مسلح بتقنيات ومهارات تجيز تجاور الحقائق المتباعدة والأوضاع المختلفة والتراثات غير المتشابهة من أجل الكشف عن المتشابهات والهويات والاختلافات والتباينات والمفارقات**".

ضم الملف ثلاث دراسات عن سعيد هى "**إدوارد سعيد أو أخلاقية المعرفة**" لفيصل دراج، و"**المقهور يصادم جيش الكلمات**" لعفيف فراج و**الانتماء فى المنفى**" لكيرستن إدريس. بالإضافة إلى ثلاث مقالات لسعيد، إحداها التى أشرنا إليها انفاً ثم "الهوية"، السلطة الحرية: المتسلط والرحالة" و"المثقفون منفيين: مغتربون وهامشيون» بالإضافة إلى مقابلة مع سعيد أجرتها بابرة هارلوا أثناء أزمة الخليج..

فى مقال د. **فيصل دراج** عن أخلاقية المعرفة لدى سعيد يقول:"**مسار إدوارد سعيد مفارقة جديرة بالتأمل: فهو ناقد أدبى مختص يندد بالاختصاص المريض، وهو فلسطينى - أمريكى يندد بالمنظور الأمريكى للقضية الفلسطينية سواء جاء المنظور من مسؤول فى وزارة الخارجية أم جاء من مسؤول فلسطينى لايعرف عن المسؤول الأول شيئاً، وهو مثقف أكاديمى ينحى الأكاديمية جانباً، ويعيد تسييس الأمور بشكل صحيح. وقد يتكىء "سعيد" على فلسطينيته ويدافع عادلاً عن**

القضية الفلسطينية غير أن دفاعه يبدأ بالموضوعية قبل أن يبدأ من فلسطين، ذلك أنه فى بحثه النظرى لايرجع السياسة إلى بلاغة وعلم جمال. فقير، بل يضع البلاغة فى حقل السياسة ويسيس العلاقات الجمالية. وفى هذه الحدود يقيم إدوارد فرقاً بينه ،وبين مثقف الاختصاص الذى يغلق النص وينغلق فيه حتى ينطفىء الواقع ويتهاوى التاريخ".

يقول إدوارد :"إننا بحاجة إلى التفكير بالإفلات من الجيتوات المدرسية التى سجننا فيها كمثقفين.ويتم ذلك الإفلات بإعادة إطلاق السيرورات الاجتماعية التى تتخلى عن التمثيل الموضوعى للعالم (وتتخلى بالتالى عن السلطة) لصالح شلة صغيرة من الخبراء وعملائهم. فجمهور الأدب والقراء ليس دائرة مغلقة ومؤلفة من ثلاثة ألاف ناقد محترف بل من مجموع الكائنات البشرية التى تعيش فى المجتمع.. وينبغى معاينة الواقع الاجتماعى بأسلوب علمانى لا بأسلوب صوفى باطنى على الرغم من جميع الاحتجاجات بشأن الواقعية والموضوعية".

ويستعرض دراج كتاب "لوم الضحايا" لسعيد، الذى يقدم فيه صورة عن لا أخلاقية الثقافة الأمريكية كما تتجلى فى إنتاج صورة الإنسان الفلسطينى"يكشف لوم الضحية الغربية - كمايظهره إدوارد سعيد - عن أيديولوجيا الاكتشاف الكولونيالية الملازمة للأيديولوجيا الأمريكية المسيطرة. فحسب هذه الأيديولوجيا فإن فلسطين العربية لاوجود لها: لأن ما يحمل صفة الوجود هى فلسطين التى "اكتشفها" الصهاينة، والأيديولوجيا التى تزور معنى الاكتشاف تتعامل فقط مع الاكتشاف المزور لفلسطين. يكتب إدوارد جاليانو فى مقالة له عنوانها **(اكتشاف أمريكا الذى لم يقع حتى الآن)** السطور:" فى عام ١٤٩٢ تم "غزو" أمريكا لا "اكتشافها" لأن الهنود الذين كانوا يعيشون فيها ذلك الزمان اكتشفوها قبل ذلك الزمن بملايين السنين". تحدد أيديولوجيا الاكتشاف ميلاد "المكتشف" بلحظة "اكتشافه" فتلغى تاريخه وتختزله إلى تاريخ المنتصر الذى حققت الاكتشاف. وكما تلغى هذه الأيديولوجيا التاريخ فإنها تنكر ما تكون وتحقق فى هذا التاريخ، ولذلك فإن "مسيحية الاكتشاف" اعتبرت أديان الهنود وثنية وهرطقة واختزلت ثقافة مجتمع بأكمله إلى جهل محض. واعتماداً على هذا القياس تعاملت صناعة *الرأى العام* فى أمريكا

مع القضية الفلسطينية: فـفلسطين العرب لاوجود لها، وكل ما وجد فيها جهل وهرطقة لا مكان لهما فى معايير الحضارة".

ويصل إدوارد سعيد إلى إشكالية المعرفة فى الواقع السياسى العربى، فى مقال دراج الذى يقول، "لأن المعرفة عنصر داخلى فى الممارسة السياسية الصحيحة وبسبب هذه العلاقة،فإن إدوارد لايخفى دهشته من واقع عربى يدور ملهوفاً حول الولايات المتحدة ولايكترث باجتياز معرفة عنها.. وفى حقيقة الأمر فإن الجهاز الفلسطينى يقرأ أوهامه فى قراءته الغائبة للولايات المتحدة.. فالجهاز الديكتاتورى لايحيل على الواقع الأمريكى بل على تصورات سياسية عربية أدمنت الديكتاتورية.. وحين يقول سعيد "ليس عندنا مانديلا مع الأسف" فإنه لايرسل رسالة احترام إلى قائد وطنى تحررى كبير جدير بالاحترام فحسب، وإنما يحجب أيضاً احترامه عن "قادة" يحولون النضال الوطنى المتراكم إلى حصى:

"ذهبت القيادة الفلسطينية أبعد من ذلك فى التنازل عن حقوق دافعنا عنها طويلاً.. والحقيقة أن النتائج التى وصلنا إليها تناسب الإسرائيليين تماما لأن كلمة "سلام" تعنى لهم شيئاً مهماً أما بالنسبة للفلسطينيين فإنهم عندما يضعون توقيعهم على وريقة فإن السلام بالنسبة لهم يكون مفهوما وهمياً غايته الأساسية تشريع سيطرة إسرائيل على الأرض".

فى دراستها **"الانتماء.. فى المنفى"** تتعرض كرستين إدريس بالنقد لكتاب سعيد **"مابعد السماء الأخيرة(١٩٨٦)** تستهدف "أن أبين أن مشروع إدوارد سعيد القائل بالعالمية الإنسانية هو الذى يسلط الضوء على جوانب معينة من الوجود الفلسطينى والمساعى الفلسطينية ويضع - فى الوقت نفسه - جوانب أخرى فى دائرة الظل المعتم. ففى هذا الكتاب يغض إدوارد سعيد النظر عن نشاطات قسم كبير من الفلسطينيين وآمالهم - وأعنى: أولئك الذين يجهدون لإقامة كيان وطنى ومواطنية موحدة على أرض فلسطين التاريخية. وبكلام آخر أرى أن سعيد قد نظر إلى الفلسطينيين بوصفهم مثالاً للمنفى فنسب إليهم نظرة إلى العالم تعلى من شأن "اللاأرضية"، ولكن فى مكنتنا أن ننظر إلى الفلسطينيين بوصفهم أناساً يعتنقون "الأرضية" ويناضلون من أجلها".

وفى محاولتها هذه تقول كرستين عن سعيد :"إنه مهتم بأن يضع تمثيلاً



محمود
الهندي

دقيقاً أو غير مخادع على الأقل لهذا الشعب بل إنه وصف كتابه بالذات بأنه (تصويرى الشخصى للفلسطينيين)، و(ترجمة تأويلية للغتنا وتجربتنا ولإحساسنا بالذات وبالآخرين)، غير أنه - خلافاً لبعض البحوث الانثربولوجية - لم يكن مدفوعاً بالنقاش المنهجي الانثربولوجي ولا بالسعى الموسوعى وراء معرفة شمولية للكائن الإنسانى، بل كان مدفوعاً بالحاجة إلى تقديم معلومات أفضل عن جماعة من الناس احتكرتهم زمناً طويلاً أيقونة مهددة واحدة وهى أيقونة رجل يعتبر الكوفية والقناع ويحمل بندقية كلاشينكوف، وتعرضوا تبعاً لذلك لمعاملة فظة ولنقص فادح فى معرفة ذواتهم.

ولئن صح أن نقارن كتاب "ما بعد السماء الأخيرة" بمشروع ثنوغرافى فإنه ينبغى أن نبحث فى طبيعة المعلومات فيه وطريقة جمعها. والحال أن المادة التى يعرضها هذا الكتاب منتخبة من الشعر والتاريخ والوثائق السياسية والنشرات الإذاعية والمقابلات الشخصية والإحصائيات الاقتصادية والسينما والسير الذاتية والذاكرة ومن الصور الفوتوغرافية بنوع خاص -لم يكن فى الكتاب أى بحث ميدانى.

ويبدو أن النقطة الأساسية التى ارتكزت عليها كرستين فى نقدها للكتاب أنه حصر نفسه فيه بالتمثيلات الغربية للشرق "فقد كان مشروع إدوارد سعيد هو الكتابة ضد خطاب يوحد كل الفلسطينيين تحت كوفية واحدة فيسلبهم إنسانيتهم، لكن هدف سعيد هذا حجب عن ناظريه الأساليب التى بناها الفلسطينيون بأنفسهم ليعبروا بها عن أنفسهم". انطلاقا من رؤيته أن ضياع ثبات الجغرافيا وضياع تواصل الأرض قد أديا إلى ضياع قدرة الفلسطينيين على أن يتشابهوا إلا بوصفهم منفيين..وتصل أو تؤكد على اختلاف الانتماء فى المنفى عن الانتماء فى الوطن.

ولذلك هى تأخذ على سعيد أن نصه موجه لجمهور غربى يشكل خطابه المهيمن آلة تدميرية للشعب الفلسطينى وهويته.. غير أنها فى الوقت نفسه -ولعلها تلتمس العذر فى ذلك - أنه كتب قبل الانتفاضة فى ١٩٨٨ مستشهدة بما كتبه هو فى "لوم الضحايا" :"كل فلسطينى يشارك جميع الفلسطينيين تاريخا من الحرمان لكنه يشاركهم أيضاً تاريخاًمن النضال المصمم فالحال أن أعمق حقيقة عن فلسطينيى اليوم ليست أنهم منفيون ومبعثرون ومعاقبون بل أنهم قد تخطوا هذه الصفات السلبية وتوصلوا إلى أن يعبروا عن رؤية إيجابية للمستقبل".

ويستعرض د. عفيف فراج في دراسته "المقهور يصادم جيوش الكلمات" نقد خمسة من الكتاب والنقاد لكتاب إدوارد سعيد الهام "الاستشراق" قبل أن يقدم رؤيته هو في نقد النقد، والتي يختتمها بإبراز أحد أهم إيجابيات الردود الاستشراقية الغربية على الكتاب ممثلة في "اعتراف الدوائر الثقافية المعنية في الغرب بأهمية وجدية النقد الذي جاء من فلسطين هو في أمريكا بمثابة "الخارج على القانون" كما يقول سعيد. وهذه المرة كان المقهور الشرقي يغزو الوعي الغربي (لانساء الغربي) في عقر داره، وكانت الكلمة هذه المرة هي السلاح (لا الجسد الليلي)، وكأننا نخرج من ثنائية شرق - غرب، رجولة - أنوثة إلى مرحلة الرشد العقلي، أو كأن إدوارد سعيد يعيد الروح إلى البروفسور مصطفى سعيد بطل الطيب الصالح ذلك "الذكي الأبله" الذي اختار أن يضاجع على مساحة الجسد النسائي الإنجليزي وهم القوة والسلطة وإعادة الاعتبار إلى الذات".

وعندما يتأمل إدوارد سعيد إشكالية الحرية الأكاديمية محاولاً إيجاد صيغةجديدة من خلال رؤية نقدية عبر محاور السلطة، الهوية، الحرية،فإنه يرى أن الحرية الأكاديمية تتعرض لمخاطر كثيرة لا في الدول العربية وحدها،وإنما أيضاً في الغرب وخاصة لدى أمريكا! وفي محاضرته المعنونة "الهوية.

السلطة.الحرية المتسلط

يتحرك خطاب سعيد "لإثبات أن **معظم الجامعات الغربية مؤسسات سياسية وهي امتدادات لدولة الأمن القومي الجديدة.** وأن الجامعات العربية تمثل التكيف لا الحرية والحذر لا الجسارة والحفاظ على النفس لاتعزيز المعرفة". ثم يؤكد أن روح الحياة الثقافية روح نقدية لاتبجيلية ووطنية، وهذه المقولة يطبقها على نفسه بقوله: **أنا فلسطيني عربي أمريكي ولا أتعاطف مع انتصار أية هوية من هذه الهويات على الأخرى"** ويصل بذلك إلى "**أن المثقف الرحالة يجتاز الأراضي ويهجر** المواقع الثابتة في كل وقت. أما المثقف المتسلط فلا يتحدث إلا عن عقله هو". إذ أنه "لايسعنا أن ندعي السعي وراء العدالة حين لاننادي إلا بالمعرفة المتعلقة بأنفسنا وحدنا وهكذا فإن نموذجنا للحرية الأكاديمية يجب أن يكون المهاجر أو الرحالة. فإذا كان علينا في العالم الحقيقي خارج

المؤسسة الأكاديمية أن نكون ذواتنا ولاشيء غير ذلك فإن علينا داخل المؤسسات الأكاديمية أن نكتشف وأن نسافر بين الذوات الأخرى والهويات الأخرى والتشكيلات الأخرى التى تحفل بها المغامرة الإنسانية".

تبقى الإشارة إلى مقالة شديدة الأهمية تناول خلالها إدوارد سعيد المثقف المنفى - ذلك الذى هو نقيض المثقف المتكيف أى الذى لا يقدر على التكيف مؤثراً البقاء خارج تيار الحياة العام،مقاوماً، عصياً على الاستيعاب والاحتواء. وهو لاينظر إلى المنفى باعتباره حالة فعلية فحسب "بل هو حالة استعارية أيضاً فبإمكان المثقفين الذين يعيشون فى مجتمعاتهم أن ينقسموا بدورهم إلى مثقفى داخل" ومثقفى خارج". فمن المثقفين من ينتمون إلى مجتمعهم كما هو انتماء كلياً ويرتقون فيه من غير أن يتلبسهم حس طاغ بالنشاز والانشقاق عن مجتمعهم فتصح تسميتهم إذ ذاك "**بالقائلين : نعم**" ومنهم من تصح تسميتهم "**بالقائلين: لا**" وهم الذين يكونون على فصام مع مجتمعهم، فهم خارجه، منفيون من حيث عدم حصولهم على الامتيازات والسلطة والأوسمة. وإن السياق يجدد طريق "**مثقف الداخل**" - وهو فى رأيى الدور الصحيح الذى ينبغى على المثقف المعاصر أن يؤديه - يتمثل أفضل تمثيل فى حالة المنفى وهى حالة انعدام التكيف مع المجتمع تكيفاً تاماً. وبهذا المعنى الماورائى يغدو المنفى - بالنسبة للمثقف - موازياً للتململ والحركة: **فلا يستقر المثقف على حال ولايقر الآخرين على أيضاً**".

ثم يتحدث سعيد عن "**متع المنفى**" ويقصد بها الترتيبات المختلفة الخاصة بطرق العيش وزوايا النظر الشاذة التى توفرها تلك المتع أحياناً ."فقد لاتفوز بالجوائز، وقد لايرحب بك فى جمعيات التشريف (التى تهنىء نفسها فى الواقع وتستبعد بشكل روتينى "أصحاب المشاكل" المربكين، ولكنك ستستمر - بفضل المنفى والتهميش بعض الأمور الإيجابية".

ومن هذه الإيجابيات كما يحددها سعيد متعة الاندهاش.. متعة ألا تسلم بأى شىء على الإطلاق، بل أن تدبر نفسك حين تواجه أوضاعاً مهتزة غير مستقرة تربك معظم الأفراد الآخرين وتفزعهم باعتبار أن المثقف يعنى أساساً بالمعرفة والحرية لاكقيمتان مجردتان، وإنما بوصفهما تجربتين تم خوضهما بالفعل. والأمر الإيجابى الثانى بالنسبة للمثقف المنفى هو أنه يميل إلى أن يرى الأشياء لا كما هى بل كيف صارت إلى ماهى عليه.

فالمنفية - كما يحددها سعيد - هي :نموذج للمثقف الذى تغرية مكافآت التكيف والإذعان والاستقرار أو تقضه وتربكه على حد سواء فحتى لو لم يكن المرء مهاجراً أو مغترباً بالفعل فإن في وسعه أن يفكر كذلك: فيطير بخياله واكتشافاته خلف الحواجز ويبتعد عن السلطات الممركزة قاصداً الهوامش حيث يتسنى له أن يرى الأشياء التى تتوه فى العادة عمن لم يسافر قط وراء الأمور التقليدية والمريحة".

لقد مثل إدوارد سعيد لنا "المثقف المسئول" بامتياز - هذا يقول د.سماح إدريس في تقديمه: فقد كان على الدوام شديد الأهبة للتحدث فى موضوع محاضرته: يأتى وفى جعبته مثال كامل وقصاصات جرائد وتقارير حكومية وأرقام موثوقة ويتدفق فى الحديث - بلغة آسرة تعتبر من أكثر لغات الناطقين بالإنجليزية تماسكاً وإبداعاً - فيشد انتباه الناس ويربك أصحاب القناعات المعادية. أذكر في مؤتمر نظمناه في جامعة كولومبيا - وعنوانه "الهوية الوطنية الفلسطينية" - أن مسؤولة حزب الليكود الصهيونى الفاشى انفجرت بالبكاء بعد أن أفهمها سعيد بمايقرب الهزء منها! وحدث فى مناسبة أخرى نظمناها باسم تجمع الطلاب المناهضين للتدخل الأمريكى فى الخليج أن انبرى سعيد لطالب صهيونى متطرف يسوق حججاً معروفة فى الخطاب الإسرائيلى وكان سعيد يقاطعة بكلمة أو جملة فيرتبك الصهيونى حتى تهاوت جميع حججه وصفق الحضور لإدوارد سعيد إعجاباً وتقديراً. ومع ذلك فإن نجومية سعيد لم تدفعه فى أى وقت من الأوقات إلى الكسل والانكفاء، بل كان على الدوام مطلعاً على آخر الكتب والتقارير والأبحاث، ولم يكن شأن أكثر أساتذة الجامعات (فى الولايات المتحدة وهنا للأسف!) ليجتر المعلومات التى اكتسبها منذ أيام الدكتوراه. وهذا ما جعل إدوارد سعيد مثقفاً عصرياً ورا هنياً بامتياز، ومن هنا أيضاً احترامه "لمسئووليته" بالمعنى الأكاديمى - لا السياسى وحده - ومايتصل بهذا المعنى الأكاديمى من احترام لشرف الكلمة ولمقتضيات العلم والبحث.

وثيقة (١)

لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية

فى شهر أغسطس الماضى نشرت "أدب ونقد" البيان التأسيسى للجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية التى تأسست فى القدس عام ١٩٨٩. وفيما يلى نص البيان الختامى الذى أصدرته الجمعية العمومية للجنة بعد انعقادها فى اليرموك فى دمشق ١٩٩٤/٩/٣٠ وخطة عمل اللجنة لموسمها القادم.

خطة عمل لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية المعتمدة من الجمعية العمومية

(١٩٩٤/٩/٣٠)

تعمل لجنتنا على استنهاض ما هو خيِّر فى شعبنا، وإحياء ثقافة التحرير، وبلورة مشروع ثقافى وطنى، حميم الصلة بالثقافة العربية، من أجل المساهمة فى النهوض فى وجه التطبيع والتهويد، وصولاً إلى إحباطهما.

أولاً: أهداف اللجنة:

-جعل الثقافة الوطنية الفلسطينية عنصراً فاعلاً وأساسياً من عناصر الوحدة الوطنية، وضمن أسلحة المواجهة مع أعداء الأمة.

- تعميق الروابط بين مناطق الشتات، وبينها وبين الوطن المحتل، الذى يجب أن نوليه اهتماماً خاصاً.

- تكوين جبهة ثقافية وطنية.

- شحذ الطاقات الثورية والمعنوية لشعبنا.

- الذود عن ثقافتنا الوطنية وتراثنا الشعبى فى وجه الغزو الثقافى والهجمات المعادية.

- رعاية ثقافتنا الوطنية، والعمل على تعميقها، وكشف محاولات تشويهها، أو السطو عليها، أو محوها.

- التصدى للتطبيع مع العدو الصهيونى الامبريالى، وأدواته فى المنطقة.

- مجابهة الثقافة التى يجرى الترويج لها، تحت يافطة النظام الدولى الجديد، والتى ترمى إلى تركيع العقل العربى.

- الدفاع عن حرية المثقفين الوطنيين الفلسطينيين فى التعبير، وإبداء الرأى، والدفاع عن مصالحهم وحقوقهم.

ثانياً مجالات التحرك:

- المثقفون الفلسطينيون؛

- التجمعات الفلسطينية؛

- المنظمات الثقافية، والنقابية، القطرية والقومية والدولية.

ثالثا- وسائط التحرك:

الدوريات ؛ المحاضرات؛ الندوات؛ المؤتمرات؛ الكتب وأشكال التعبير الفنى.

رابعاً- الخطوات:

- العمل على توفير مقر لأمانة سر اللجنة؛

- التحرك السريع لمواجهة الأحداث الثقافيةالجارية، والجوانب الثقافية فى مختلف الأحداث والظواهر.

-توفير دعم مالى غير مشروط، لمواجهة متطلبات العمل وأوجه النشاط،

- إصدار مجلة تجسر الهوة بين المثقفين والناس، وبين مواقع الشتات، وبينها وبين الداخل.

خامساً- أولوية التحرك:

- كشف الأبعاد الخطيرة الآنية والاستراتيجية، لاتفاق أوسلو-واشنطن، وتداعياته، بالشرح والتوعية والتحريض.

- تكثيف الجهود الفكرية من أجل القاء الضوء على مخاطر "النظام الشرق أوسطى" لأوسع دائرة ممكنة من

جماهير الأمة.

- التأكيد على إمكانية التصدى للمخططات الأمبريالية والصهيونية، ووجوبها.

أمانة السر

البيان الختامى الصادر عن الجمعية العمومية للجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية

(١٩٩٤/٩/٣٠م)

فى المراحل التى تعانى فيها أمة من الأمم حالة المحنة، وفقدان الأمل بمستقبل يتجاوزها تبرز أهمية المثقف، من رجل الفكرة إلى الفنان، إلى الأديب والعالم، ليستنهض ما فى الأمة من عوامل النهضة الثاوية تحت الرماد، لينبعث ما فى ثقافتها كل حى وأصيل، ثقافة تجمع ما تشتت، وتنير أمام الأجيال درب الكفاح.

وإذا كان العرب كافة يمرون ، اليوم ، بأسوأ مراحل تاريخهم المعاصر، حيث تسلب إرادتهم فى تحقيق مصيرهم المنشود فى الوحدة، والعدالة، والاستقلال، وحيث يعرض عليهم التصالح مع عدو قومى، عاث احتلالا لأرضهم، وقتلاً لأبنائهم، وتشريداً لهم، فإن الخطر كل الخطر فى الاستسلام والرضى لواقعهم، كقدر لاراد له.

إن الاستسلام ليس ممارسة عملية، فقط، بل هو أكثر من ذلك، إنه أيديولوجيا تسعى لإنجاب القناعة لدى أبناء الأمة باسم العقلانية، وروح العصر، وغياب توازن القوى- بالقبول بكل ما هو مناقض للآمال! التى دفع العرب من أجلها خيرة أبنائهم، وتحملوا كل تبعات النضال خلال أكثر من نصف قرن من هذا الزمان.

ولهذا فإن الصراع مع العدو القومى الصهيونى- الاستعمارى والإمبريالى وأتباعه، لا يتعين بصورة أحادية، بل يأخذ أشكالاً متعددة ، ومنها الصراع الثقافى.

فالعدو يسعى لفرض مفاهيم جديدة فى ثقافتنا الروحية، ليسلبنا واقع الانتماء إلى هويتنا التاريخية واللغوية والجغرافية، لإلغاء مفهوم الوطنية التى لا تعنى إلا حب الوطن والانتماء إليه، والدفاع عنه، والارتباط بثقافته، التى تكونت عبر جهد مئات السنين. ولهذا فهو لا يسعى إلى تزييف تاريخنا وثقافتنا فحسب ، بل يريد ، أيضاً أن يصادر على أهدافنا، كى يسهل عليه تكريس واقعنا المجزأ، واحتلال فلسطين، ومد سيطرته إلى



أجزاء شتى من وطننا العربى، ونزع اللحمة بين أبناء الشعب العربى الواحد.

ولهذا فعلى أبناء الأمة العربية أن يخفوا- وخاصة من يمثلون ضمير الأمة الحى- بكل ما أتوا من معرفة، وعلم، وإبداع- لمواجهة هذا الخطر القائم والقادم.

ونحن المثقفين العرب والفلسطينيين - المجتمعين فى هذا المكان - إذ نعلن استمرار المواجهة الثقافية، فإنما نسعى لأن تتحول الثقافة العربية إلى أداة ناجحة فاعلة، لتحول الطاقة الروحية لدى الأمة العربية إلى عامل رفض وتمرد لواقع الهزيمة، التى يراد لها أن تطال كل مجالات حياتنا.

منطلقين من أن فلسطين، أرضاً، وثقافة، وشعباً، جزء لا يتجزأ من الأمة العربية والوطن العربى الكبير.

منطلقين من أن ثقافتنا الوطنية العربية، التى تنطوى على ما هو عظيم، إنسانى، وخيّر ،قادرة على مواجهة الايديولوجيات العرقية- العنصرية- الامبريالية، وثقافة الاستسلام والخضوع.

ولهذا فإن شعبنا يتجه إلى تكوين جبهة ثقافية عربية، منيعة على الاختراق، رافضة لكل أشكال التطبيع، المراد لها أن تسود الآن. آملين أن تتحول الكلمة الحقة إلى ممارسة فاعلة نحو تحقيق الأهداف الوطنية والقومية والتقدمية المنشودة.

وثيقة (٢)

نداء من المثقفين فى مصر

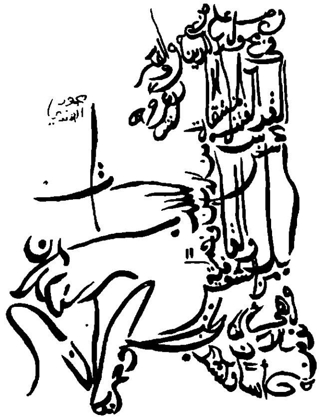
إلى الضمير الإنسانى

يعلن المثقفون فى مصر موقفهم المبدئى مع أشقائهم وزملائهم من المثقفين والمبدعين العراقيين الذين يتساقطون كل يوم بسبب الحصار الاقتصادى، ومنع الدواء، والغذاء عنهم وعن شعبهم أطفالاً ونساءً، وشيوخاً، ويعلنون تضامنهم مع الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة الرائدة التى أسهمت فى المسيرة الإبداعية للشعر العربى والتى تعانى الآن من مرض عضال ومن نقص الأدوية فى العراق.. ويطالب المثقفون فى مصر جميع المؤسسات الشعبية والإقليمية والعالمية بالوقوف ضد الحصار اللاإنسانى وذلك بالعمل المباشر الدؤوب لإطلاق أرصدة الشعب العراقى المجمدة فى بنوك العالم وإرسال المعونات الإنسانية الفورية من أدوية وأغذية ومستلزمات طبية ضرورية عن طريق الهلال الأحمر والصليب الأحمر والمنظمات الإنسانية.

١- أبتهال محمد سالم (أديبة)
٢- إبراهيم أصلان (روائى)
٣- إبراهيم فتحى (ناقد)
٤- إبراهيم عبد المجيد (روائى)
٥- إبراهيم منصور (كاتب)
٦- أحمد إبراهيم الفقيه (كاتب)
٧- أحمد حسان عبد الواحد(مترجم)
٨- أحمد زايد (أستاذ جامعى)
٩- أحمد زرزور (شاعر)
١٠- أحمد الشهاوى (شاعر)
١١- أحمد صبحى منصور (كاتب)
١٢- أحمد عبد الرازق الهوارى (باحث)
١٣- أحمد عبد المعطى حجازى (شاعر)
١٤- أحمد عمر شاهين (كاتب روائي)
١٥- أحمد مصطفى أبو زيد (أستاذ جامعى)
١٦- أحمد مظهر (ممثل)
١٧- إدوار الخراط (روائى)
١٨- إدوار سعيد (أستاذ جامعى)
١٩- إدريس على محمد (روائي)
٢٠- أروى صالح (مترجمة)
٢١- إسماعيل بهاء الدين (ناشر)

٢٢- أمينة رشيد (أستاذة جامعية)
٢٣- ألفت الروبى (أستاذه جامعية)
٢٤- بركسام رمضان (صحفية)
٢٥- بشير السباعى (كاتب)
٢٦- بهجت عثمان (رسام)
٢٧- بهيج إسماعيل (كاتب مسرحى)
٢٨- ثريا التركى (أستاذة بالجامعة الأمريكية)
٢٩- ثريا لبنة (عضو بمجلس الشعب)
٣٠- جابر عصفور (أمين عام المجلس الأعلى للثقافة)
٣١- جابر النبى الحلو (قاص وروائى)
٣٢- جمال عبد الناصر (فنان تشكيلى)
٣٤- جلال أمين (أستاذ بالجامعة الأمريكية)
٣٥- جلال الغزالى (كاتب)
٣٦ - جميل شفيق (رسام)
٣٧- حازم شحاته (ناقد)
٣٨- حامد طاهر (أستاذ جامعى)
٣٩- حسن حنفى (أستاذ جامعى)
٤٠ حسين عبد القادر (أستاذ جامعي)
٤١- حلمى شعراوى (باحث)
٤٢- حمدى السكوت (أستاذ جامعي)
٤٣- حسن طلب(شاعر)
٤٤- حلمى سالم (شاعر)
٤٥- خالد عبد المحسن طه بدر (أستاذ جامعي)
٤٦- خيرى عبد الجواد (روائى)
٤٧- رضوى عاشور (أستاذة جامعية وكاتبة)
٤٨- رؤوف عباس (أستاذ جامعي)
٤٩- ريشار جاكمون (مترجم)
٥٠- زينب صادق (كاتبة)
٥١ - زين العابدين فؤاد (شاعر)
٥٢- سلمى الشيخ سلامه (صحفية سعودية)
٥٣- سعيد النجار (أستاذ جامعى)
٥٤- ساميه محرز (أستاذة بالجامعة الأمريكية)
٥٥- سعيد الكفراوى (قاص)
٥٦- سلوى بكر (كاتبة)
٥٧- سليمان إبراهيم سليمان (موظف)
٥٨- سليمان فياض (كاتب)
٥٩- سهير مرسى (أستاذة جامعية)
٦٠- سيد البحراوى (أستاذ جامعي)
٦١- سيد خميس (ناقد وسيناريست)
٦٢- سيزا قاسم (أستاذ ة جامعية)
٦٣- شمس الدين موسى (كاتب)
٦٤- صبرى أبو علم (هيئة الآداب والفنون بالإسكندرية)
٦٥- صبرى موسى (كاتب)
٦٦- صلاح قنصوه (أستاذ جامعى)
٦٧- صلاح السروى (أستاذ بأكاديمية الفنون)
٦٨- صنع الله إبراهيم (أديب)
٦٩- طلعت شاهين (مترجم)

٧٠- طلعت مسلم (لواء متقاعد)
٧١- عبد الله الطوخى (كاتب)
٧٢- عادل صادق (مخرج)
٧٣- عبد الحكيم حيدر (قاص)
٧٤- عبد الحميد بركات (أمين مساعد حزب العمل)
٧٥- عبد الحميد حواس (مركز الدراسات الشعبية)
٧٦- عفاف مراد محفوظ (إخصائية نفسية)
٧٧- عبد المنعم تليمة (أستاذ جامعى)
٧٨- عبد المنعم رمضان (شاعر)
٧٩- عبد المنعم عثمان (مخرج)
٨٠ - عبد الهادى الوشاحى (فنان تشكيلى)
٨١ - عبد الوهاب المسيرى (أستاذ جامعى)
٨٢ - على منصور (شاعر)
٨٣- عطيات الأبنودى (مخرجة سينمائية)
٨٤- عبد المنعم عواد يوسف (شاعر)
٨٥ - عرب لطفى (مخرجة سينمائية)
٨٦- عريان نصيف (محام)
٨٧- عصام بهى (أستاذ جامعى)
٨٨- عواطف عبد الرحمن (أستاذة جامعية)
٨٩- فتح الله خليف (أستاذ جامعى)
٩٠- فتحى عبد الله (شاعر)
٩١- فتحية العسال (كاتبة)
٩٢- فريدة مرعى (أمينة مكتبة بالجامعة الأمريكية)
٩٣- فكرى عبد المطلب (صحفى)
٩٤- لطيفة الزيات (أستاذة جامعية وكاتبة)
٩٥- ليلى سويف (أستاذة جامعية)
٩٦- ليلى الشال (مدير عام)
٩٧- ليلى الشربينى (باحثة)
٩٨- ماجد يوسف (شاعر)
٩٩- محمد أشرف البيومى(أستاذ جامعى)
١٠٠- محمد أبو الإسعاد (أستاذ جامعى)
١٠١- محمد إبراهيم مبروك (كاتب)
١٠٢- محمد البساطى (أديب)
١٠٣- محمد زكى العشماوى (أستاذ جامعى)
١٠٤- محمد سليمان(شاعر)
١٠٥- محمد الشحات (شاعر)
١٠٦- محمد عفيفى مطر (شاعر)
١٠٧- محمد صالح (شاعر)
١٠٨- محمد صدقى (روائي)
١٠٩- محمد فريد أبو سعده (شاعر)
١١٠- محمد محمود عبد الرازق (ناقد)
١١١- مجدى أحمد حسين (رئيس تحرير الشعب)
١١٢- محمود حشيش (فنان تشكيلى)
١١٣- محمود الوردانى (روائى)



١١٤- مجدى يوسف(أستاذ جامعي)

١١٥- مصطفى أبو النصر (روائى)

١١٦- مصطفى بكرى (رئيس تحرير الأحرار)

١١٧- مصطفى طيبه (صحفى)

١١٨- منتصر القفاش (قاص)

١١٩- منى حلمى (أديبة)

١٢٠- منى ميخائيل (أستاذة بجامعة نيويورك)

١٢١- مهدى محمد مصطفى (شاعر)

١٢٣- مهيون ملك (خبيرة اقتصادية)

١٢٤- نجاد البرعى (محام)

١٢٥- نبيلة إبراهيم (أستاذة جامعية)

١٢٦- نعمات البحيرى (كاتبة)

١٢٧- نجيب محفوظ (كاتب)

١٢٨-نصر حامد أبو زيد (أستاذ جامعى)

١٢٩- نيكولاس هو بكنز (رئيس هيئة التدريس بالجامعة الأمريكية)

١٣٠- هشام قشطة (شاعر)

١٣١- هالة البدرى (صحفية)

١٣٢- هدى الصدة (أستاذة جامعية)

١٣٣- هدى وصفى (أستاذة جامعية)

١٣٤- وحيد الطويل (صحفى)

١٣٥- وداد شلبى (عضوة بمجلس الشعب)

١٣٦- وليد أحمد الخشاب (معيد بآداب القاهرة)

١٣٧- وليد منير (شاعر وناقد)

١٣٨- يوسف أبو رية (قاص)

صــلاح عيـسى

يوسف شاهين بين تكفير الظلاميين وتخوين المتنورين

انزعجت بشدة من الحملة العنيفة التى يشنها بعض الكتاب والمفكرين والنقاد الذين اشتهروا بآرائهم التنويرية على فيلم "المهاجر" - أحدث أفلام "يوسف شاهين" - ليس فقط لأن الفيلم عمل عظيم بكل المقاييس الفنية والفكرية ، ولكن كذلك لأن طريقة هؤلاء السادة المتنورين فى قراءة الفيلم، لا تكاد تختلف عن الطريقة التى قرأه بها المتزمتون الظلاميون، ولا تبتعد كلتاهما كثيراً عن الطريقة التى قرأ بها الشيخ "عمر عبد الرحمن" رواية "أولاد حارتنا" لـ "نجيب محفوظ" فإذا كان الظلاميون، يكفرون الفيلم، فإن خصومهم المتنورين يخونون صاحبه!

وحتى الآن ، مايزال المتزمتون الظلاميون يصرون على القول، بأن "المهاجر" هو تأريخ سينمائى لسيرة النبى يوسف عليه السلام، لم يتجاسر صاحبه - فحسب - على تجسيد شخصية أحد الأنبياء على الشاشة، بالمخالفة للفتوى الدينية التى تحظر ذلك، بل وتجاسر - كذلك - فنسب إليه صفات بشرية منها أنه كان يشتهى - فى خياله - امرأة العزيز، ومنها أنه وضع ألفاظاً سوقية على لسانه، وهو منطق يتجاهل عن عمد ، تنويه الفيلم فى مقدمته بأنه لاصلة له بأية أحداث تاريخية ويتناسى - مع سبق الإصرار - أنه غير فى أسماء الأبطال، وفى مواقع - ووقائع - الأحداث ووظائف الشخصيات، لكى يبتعد عن كل مظنة بأنه يروى قصة يوسف الصديق!

ولأن الفيلم "يستوحى" قصة النبى يوسف، ولا يؤرخ لها، فلا تجوز محاسبته على عدم الالتزام بالفتوى الدينية التى تحظر تجسيد شخصية الأنبياء، لأنه التزم بها فعلاً، ولاتجوز محاسبته على عدم دقة الوقائع التاريخية، لأن التغيير فيها دليل على براءته من مخالفة الفتوى، وليس من حق أحد أن يصادر على حقه فى استلهام إحدى القصص الدينية، لأن القصص الدينى، كان - ومايزال - أحد أهم مصادر التراث الروائى والدرامى، الذى بشر بالقيم الفاضلة التى جاءت بها الأديان، ولأن تيمة "الصراع بين الأخوة على حب أبيهم ، كانت مصدراً لمئات من الأعمال الفنية، لم تكن أولها قصة الأخوة "كارامازوف" ولم يكن آخرها هو فيلم "المهاجر"!

والغريب أن المفكرين المتنورين، يبدأون تخوينهم للفيلم من نفس النقطة الخطأ التى يبدأ منها المتزمتون الظلاميون تكفيرهم له، فيصرون على تجاهل كل الحقائق، وعلى افتراض متعسف بأنه "يؤرخ" لسيرة النبى يوسف، ولأن يوسف هو أول من هاجر إلى مصر من "بنى إسرائيل" فإنهم يعيدون تفسير أحداث الفيلم على ضوء فكرة مسبقة ومتعسفة واستناداً إلى جدول معادلات حسابية لاصلة له بطريقة تذوق الأعمال الفنية، فالبطل الإسرائيلى "رام" شخصية متكاملة تجمع بين كل الفضائل والمهارات، أما المصريون فهم مشغولون عن الحياة بالموت وعن الدنيا بالآخرة، وحاكمهم الفرعون غير متزن عقلياً، وقائد جيشهم عاجز جنسياً وكبيرة كهنتهم - التى ترمز فى رأيهم لمصر - فاجرة تراود الرجال عن أنفسهم، والذى ينقذهم من المجاعة هو الإسرائيلى "رام". والخلاصة التى يخرجون بها من صالة السينما هو أن "المهاجر" يشيد بالعبقرية الإسرائيلية ويحط من شأن المصريين، ويدعوهم للتعاون معهم والتعلم منهم، فهو بذلك يروج للسوق الشرق أوسطية.

ولا معنى لما يقوله هؤلاء السادة المتنورون، إلا أنهم يعطون لدولة إسرائيل الحالية الحق فى تفسير قصة سيدنا يوسف - كما وردت فى الكتب المقدسة - لصالحها ، مع أن الصهيونية حركة قومية دنيوية تقوم على تفسيرات خاطئة ومتزمتة لما ورد فى التوراة، ننكرها - نحن العرب - عليها ، ولا معنى له - كذلك - إلا أنهم لايتعففون عن تزييف الحقائق والمشاهد وجمل الحوار لتأكيد وجهة نظرهم فليس فى الفيلم ما يشير إلى أن "رام" قادم من فلسطين، أو أنه من بنى إسرائيل، وقومه كما نراهم على الشاشة أجلاف بدائيون، متخمون بمشاعر كريهة تصل إلى حد أن يقتل الأخ أخاه، والذى علمه الزراعة مصرى، والفرعون ليس هو مصر إلا بمقدار ما كان الملك فاروق أو الرئيس السادات هو مصر، ولم يكن قائد الجيش العاجز جنسياً مصرياً، وزوجته التى تراود "رام" عن نفسه ليست رمزاً لمصر، فهى أسيرة حرب، وهؤلاء جميعاً ليسوا مصر، بل هم طبقة حاكمة تستغل المصريين وتسومهم العذاب، أما الشعب فهو يحصب كبير الكهنة بالطوب، ويدبر لثورة ضد الفرعون وكهنته ليعلن ديانة جديدة تعبد الشمس باعتبارها مصدر الحياة والنماء، وينضم إليهم "رام" الذى يعود إلى أهله ليطبق فى بلده ما تعلمه فى مصر ومن المصريين.

ولا معنى لذلك كله، إلا أن ما توصل إليه السادة المتنورون، هو على عكس ما يقوله الفيلم ولاتفسير له إلا أنهم فكروا فى الظلام، فكتبوا كلاماً ظالماً!

ترقبوا بعد أيام

الشمندورة

أول رواية فى الأدب النوبى الحديث

للروائى الراحل

محمد خليل قاسم

العدد رقم ٤

من سلسلة

«كتاب أدب ونقد»

تقديم : رفعت السعيد

فريدة النقاش

صلاح السروى

إبراهيم فهمى

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن ١٥٠ قرشا

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096